

الآداب الأُجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٣٥ - ٣٦ - السنة العاشرة - ربيع / صيف ١٩٨٣



الاداب الاجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٣٥ - السنة العاشرة - ربيع / صيف ١٩٨٣

المدير المسؤول:

علي عقله عرسان

رئيس التحرير:

د. حسام الخطيب

هيئة التحرير:

د. هاني الراهن

د. ناديا خوست

الياس بدوي



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

lisanerab.com

رابط بديل

الإشراف الفني: زهير الحمو

الاداب الاجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :
• للافراد والنواير الرسمية :
٢٤ ل.س

في البلاد العربية :
• البريد العادي ٣٦ ل.س

في البلاد الاجنبية :
• البريد العادي ٦٠ ل.س
تصف تكاليف الطائرة في حالة
الاشتراك بالبريد الجوي .

الراسلات

باسم رئيس التحرير
الادارة
اتحاد الكتاب العرب
دمشق - اوستراد المزة
ص . ب ٢٢٢
هاتف ٨١٦٢٩٩
٨١٦٢٢٩

* « الاداب الاجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة
أشهر تعنى بنشر المواد
المترجمة من الادب العالمي
في مجالات الشعر والقصة
والمسرحية وغيرها من صنوف
الادب الابداعي وكذلك في
مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات
باسم رئيس التحرير .

* يرجى من الاساتذة الذين
يرسلون مواد مترجمة بغية
النشر في المجلة ان يرفقوها
بالاصل الاجنبي وان يذكروا
المراجع بوضوح .

* يرجى من الاساتذة
المترجمين عدم التصرف في
النصوص والعنایة بصحّة
العبارة العربية .

* المواد التي تلقاها المجلة
لا ترد لاصحاحها سواء نشرت
ام لم تنشر .

المحتوى

رئيس التحرير

كلمة التحرير

دراسات ومقالات

- | | | |
|----|--------------------------------------|---|
| ٤ | ترجمة : يوسف حلاق
ب.اف.سيموفوف | - الابداع وعلم النفس |
| ٧ | ترجمة : شوكت يوسف
جيورجي بردنيكوف | - الجانب الابداعي والانساني العام
في اعمال تشريح الابداعية |
| ٤٤ | | |

شعر

- | | | |
|-----|-------------------------------------|-------------------------------------|
| ٨٥ | د. عيسى الناعوري | - مع الشاعرة الايطالية أليسترا بونو |
| ١٠٦ | سوzan بوليس شوتز ترجمة : هالة نابلي | - اشعار حول احساس المرأة |
| ١٢٢ | ترجمة : د. عادل فرشولي | غوتة |
| ١٢٧ | ترجمة : نافع معلا | - بروميشيوس
- قصائد من يوسف آيلا |

قصة

- | | | |
|-----|---|------------------------|
| ١٥٧ | ترجمة : محمود فلاحة
جون مورتيمر | - رببول والقاضي الحlad |
| ١٧٧ | ترجمة : د. عبد الرزاق جعفر
جورج كونيو | - الرسالة الاخيرة |
| ١٩٣ | ترجمة : ابراهيم كاسوحة
الكندي غرن | - الصباح الاخضر |
| ٢٠٥ | ترجمة : ليان ديراني
مالشينه | - في سهب كولشين |
| ٢٢٩ | ترجمة : احمد زياد محك
وليام اوغلاهيرني | - الانقلبس الكبير |

مسرحية

- | | | |
|-----|------------------------------|-------------------|
| ٢٢٥ | ترجمة : خيرية الصالح
بيتس | - مسرحيتان فسيران |
|-----|------------------------------|-------------------|

المرصد الادبي

- | | | |
|-----|--------------|---|
| ٢٧٥ | رئيس التحرير | ١ - ملتقى عنابة حول الادب العربي
المقارن |
| ٢٨٢ | رئيس التحرير | ٢ - كاراميلوف وسائل نقدية |

كلمة التحرير

بعد عدد (الأدب الباباني) الذي أردنا أن يكون وثيقة أدبية في يد القارئ العربي ، يأتي هذا العدد الخامس والثلاثون من « الأداب الأجنبية » مراعياً خطة المجلة في التعدد والتوازن بين الأجناس الأدبية ولغات العالم المختلفة . وربما كانت مجلتنا فريدة من نوعها في هذا المجال ، فهي تجمع الألوان المختلفة للأدب في العالم وتضم إقلاماً اشتراكية متزمرة وأقلاماً غربية وألواناً من مبدعات الأفراد ونهاذج من حكايات الشعوب . . ولا يأتي ذلك كله عن مجرد نزعة تجميعية وإنما هو تعبير عن موقف انفتاحي باتجاه الإبداع الإنساني ، منسجم مع انفتاح حضارتنا وتراثنا ، وكذلك مع الدور المعاصر الذي تسعى أمتنا العربية للقيام به في مجال الحضارة الإنسانية وهو دور الانفتاح والمرؤنة والوفاق الإنساني الرحب . ونحن ماضون في هذا السبيل ونرحب بكل إنتاج جيد يوافينا به الإخوة المترجمون والباحثون ؛ ونرجو أن يكون الإخوة القراء قد لاحظوا اهتمام هيئة التحرير المتزايد بمستوى المادة الأدبية المنشورة وتغلب معيار الجودة على سائر المعايير الأخرى انطلاقاً من الافتئاع بأن الأدب الجيد هو الذي يخدم قضية الإنسان على أفضل وجه .

رسالة المحرر

وسوف يلاحظ القراء في هذا العدد بدء محاولات تجريبية لتحسين إخراج «الأداب الأجنبية» ونحن نعرف أكثر من غيرنا الفقر الذي تعانيه المجلة من هذه الناحية ، وكنا نعتمد دائمًا على إحساسنا بأن الذي يهم القارئ هو الجوهر والمضمون ولكننا نعترف أيضًا أن المادة الجميلة تحتاج إلى حلقة غير قبيحة على الأقل . ونحن ماضيون في محاولاتنا لتحسين حلقة «الأداب الأجنبية» بالقدر الذي تسمح به الامكانيات المتواضعة للمجلة .

بقي علينا أن نقدم اعتذارنا للإخوة القراء بسبب تأخر ظهور العدد الرابع والثلاثين الخاص بالأدب الياباني ، وإن كنا غير مسؤولين مباشرة عن هذا التأخير الذي نجم عن مشكلات تتعلق بالورق والطباعة ، مع أن مواد العدد كانت جاهزة منذ نهاية العام ١٩٨٢ . ونأمل في المستقبل أن نتمكن من إيصال المجلة إلى قرائنا الأعزاء في موعدها الطبيعي .

حزيران ١٩٨٣

دراسات ومقالات

الإبداع وعلم النفس:

ب. ف. سيمونوف
ترجمة: يوسف ملطف

المجنب الاجتماعي والإنساني
العام
في أعمال تشيخوف الإبداعية

جيورجي بودنيكوف
ترجمة: شوكت يوسف

الإبداع وعلم التفس

ب. ف. سيمونوف

ترجمة: يوسف ملاق

عن الروسية

الباحث الذي يحاول العمل في منطقة «تقاطع العلوم» مهدد دائمًا بخطر الهواية السطحية عند خروجه عن حدود اختصاصه إلى إختصاص آخر . وإن لأدرك تماماً هذا الخطر ، لكوني أعمل في مجال من مجالات المعرفة تعرض منذ بضع سنوات إلى «تدخل» نشط من قبل السيربرنيتيكا انتهى إلى خيبة أمل كبيرة من الناحية المنهجية . إن ماقلته لا يتعلق من قريب أو بعيد باستخدام الآلات الحاسبة في تقويم المعطيات التجريبية المتعلقة بعلم النفس الفيزيولوجي وفيزيولوجيا الجهاز العصبي :

* فصل من كتاب «الادب والعلوم الانسانية»، موسكو ١٩٨١ .

فبدون استخدام هذه الآلات سيعذر علينا القيام بأعمال كثيرة في مجال دراسة النشاط العصبي العالي عند الإنسان والحيوان . إن ما نقصده شيء آخر .

في ماضٍ ليس بالبعيد (لازلنا جميعاً نذكره جيداً) تقدم علماء السيرينيتكا بمجموعة نهادج لنشاط الدماغ . كان بعض هذه النهادج باهراً بالفعل يدهش بجمال ومنطقية تصاميمه التي كان مكنا ، على ما يبدو ، ابتكار مجموعة كاملة من الأجهزة التقنية الجديدة مبدئياً على أساسها . إلا أن هذه النهادج الجميلة كانت تشكو في الواقع الأمر من نقص واحد فقط هو أنها لم تكن توفر الثقة في أن الدماغ الحي سيعمل وفق هذه التصاميم المقترنة فالسيبرينيتكا التي أغنت رصيد علماء فيزيولوجيا الجهاز العصبي بطرائق التحليل الرياضي للمعضيات التجريبية بدت عقيمة على نحو مدهش من الناحية الفكرية . فاعظم الانجازات في دراسة نشاط الدماغ ، سواء فيزيولوجيا الخلايا العصبية أو اكتشاف وظائف التكوين الشبكي ومرانز الرضى أو تخصص عمل نصفي كرة المخ الأيسر والأيمن في دماغ الإنسان الخ . هذه الاكتشافات المبدئية التي أغنت علم النفس الفيزيولوجي المعاصر إغناءً جوهرياً بالغاً ، أعود فأكرر أنها تمت دون أي تأثير من قبل النهادج السيبرينيتكية .

وإني لعلى قناعة عميقه بأن الشرط الأول لنجاح التفاعل بين العلوم هو الاحترام المتبادل لتاريخ « مجال التقاطع » في المعرفة وانجازاته احتراماً تتنافى معه الهواية السطحية التي كثيراً ما تميز غير الأخصائي . ان التفاعل يعني أول ما يعني مشاركة « الجار جاره » فيما يملك وفيما يراه هاماً لحل المسائل الخاصة بالعلم الذي يعمل فيه هو .

وعما يزيد من تعقيد مسألة التفاعل بوصفه اطلاقاً متبادلاً مفيداً ، في

حالتي أنا ، أمر أشار إليه منذ قرن تقريباً « أبو الفيزيولوجيا » الروسية » ورائد علم النفس المادي في آن إيفان ميخائيلوفتش سيتشنوف إذ قال : « . . . حاول أن تتحدث في موضوع ما إلى علماء نفس ينتمون إلى مدارس مختلفة تر أن نكل مدرسة رأياً مغايراً للأخرى ؛ وبال مقابل تحدث على سبيل المقارنة ، في المسوت أو اللون أو الكهرباء مثلاً مع أي فيزيائي ومن أي بلد كان تر أن أجوبتهم كلهم واحدة في جوهرها^١ »

وبما أن ملاحظة إ. م. سيتشنوف لازالت تحتفظ بصحتها إلى حد كبير حتى يومنا هذا ، فليس في نفي أن الفت اهتمام زملائي علماء الأدب إلى مسائل علم النفس عامة ، بل إلى بعض المسائل المتصلة بالميدان الذي أعمل فيه مباشرة وإلى بعض الطرورات التي آخذ بها . أما النتائج التي قد تترتب على هذه الواقع والطروحات بالنسبة إلى المسائل الراهنة في علم الأدب فأمر اتركه للقارئ .

انفعالية الفن وسيكوفيزiology الانفعالات

يقول ل. ن. تولستوي في ردّه على السؤال « ما هو الفن؟ » مایلی : « ان تستعيد شعوراً عانيته مرّة فتنقله إلى الآخرين بوساطة الحركات والخطوط والألوان والأصوات والصور المعبر عنها بالكلمات بحيث يشعر هؤلاء شعورك نفسه . ذلكم هو قوام النشاط الفني . فالفن نشاط انساني يقوم على أن ينقل أحدهم إلى الآخرين عن وعي وإشارات خارجية معروفة مشاعر أحسها فيفعل الآخرون بها ويعانونها^٢ ». هذا التعريف الكلاسيكي للفن

١ - سيتشنوف إ. م : مؤلفات مختارة ، موسكو ١٩٥٢ ، ج ١ ص ١٣٠

٢ - تولستوي ل. ن : المؤلفات الكاملة في ٩٠ جزءاً موسكو ١٩٢٨ - ١٩٥٥ ، ج ٣٠

بحاجة الى تدقيق جوهري ، إذ ماهي المشاعر المقصودة هنا ؟ من الواضح تماماً أن « التجاوب الانفعالي » من قبل القارئ ليس غاية بذاته وإنما رسم مشاهد الرعب على الطريقة الطبيعية ذروة المهارة الأدبية . وقد تناول ل . س . فيفوتسكي بالنقد والتحليل هذا التعريف للفن وبينَ بالتفصيل الفرق المبدئي بين الانفعالات التي تشيرها الأعمال الأدبية وتلك التي يشعر بها القارئ في حياته اليومية^٣ .

بإمكان الواحد منا بطبيعة الحال أن يسترسل قدر ما يشاء في الكلام على انفعالات « ذكية » « وغير ذكية » على انفعالات بيولوجية « دنيا » وانفعالات جمالية « عليا » لكنه من المفيد ، كما نرى ، العودة في خضم هذه المناقشات الى تبيان طبيعة الانفعال والعوامل والقوانين التي تؤدي الى نشوء هذه الحالة الخاصة في دماغ الإنسان التي نطلق عليها اسم انفعال ، شعور ، معاناة ، مزاج ، هيجان . التعريف المأثور للانفعال في كتب علم النفس هو التالي : « الانفعال هو معاناة الانسان لموقفه من العالم المحيط به ومن ذاته » . هذا التعريف صحيح في خطوطه العامة يطرح أمامنا على الفور مسألة سビبية هذا الموقف . لماذا يتجلّى هذا الموقف في بعض الأحوال بمثل هذا الوضوح والسطوع بينما يكون ضعيفاً في حالات أخرى ؟ لماذا تكون هذه العلاقة على نحو في حالات معينة وعلى نحو آخر مناقض تماماً في حالات أخرى ؟ .

في عام ١٩٦٤ توصلت بالاستناد الى نتائج أبحاثي الخاصة ، والى تحليل معطيات أدبية عديدة ، الى أن الانفعال هو انعكاس حاجة ملحة (نوعيتها وحجمها) وتقدير المخ لاحتمال (لامكانية) اشباع هذه الحاجة

^٣ - فيفوتسكي ل . س : سيكولوجيا الفن ، موسكو ١٩٦٥ ، ص ٤ - ٣٠٤ - ٣١٧

على أساس التجربة الوراثية والمكتسبة . ويجري المخ هذا التقويم بمقارنة معلوماته عن الوسائل الضرورية المتوقعة لبلوغ هذه الغاية (أي لأشباع الحاجة) بالمعلومات عن الوسائل التي يمتلكها الشخص فعلاً . وهذا هو السبب الذي جعلنا نطلق على نظرتنا هذه « النظرية الاعلامية في الانفعالات » . أما الانفعال في وجهه الفيزيولوجي العصبي فهو حالة فعالة لمنظومة تكوينات مخية خاصة تدفع الإنسان إلى تغيير سلوكه باتجاه تخفيف هذه الحالة إلى الحد الأدنى (إضعافها ، قطعها ، تحويلها ، كبتها) أو تصعيدها إلى الحد الأعلى (تقويتها ، اطالتها ، تكرارها) .

ففي الحالة التي يكون فيها احتمال اشباع الحاجة ضئيلاً تنشأ الانفعالات السلبية كالخوف والغضب والحزن واليأس . وعندما يزداد احتمال بلوغ الهدف بالمقارنة مع التوقع السابق تنشأ الانفعالات الإيجابية كالرضى والفرح والإعجاب . أما التطابق الدقيق بين التوقع والإعلام المتوفر ، أما التطابق الكامل بين الضروري والموجود فيجعل الانفعال نافلاً . مثال ذلك أفعالنا الروتينية ، الآلية أحياناً التي نقوم بها دون أن نشعر بقلق أو حساسة خاصة ، وهذه القاعدة كلية . وما أساس التقسيم التجريبي للانفعالات إلى ذكية وغير ذكية ، دنيا ، وعليا . . الخ إلا التنوع اللامحدود والاختلافات النوعية لتلك الحاجات التي تنشأ على أساسها حالة انفعالية معينة . وهكذا على سبيل المثال أخذنا نطلق على الانفعالات التي تنشأ على أساس

٤ - سيمونوف ب . ف : نظرية الانعكاس وسيكوفيزيلوجيا الانفعالات ، موسكو

حاجات الانسان الاجتماعية والمثالية المعقدة (الثقافية ، الروحية) اسم المشاعر ، ولعامل الزمن أهميته الكبيرة في هذا المجال . فرد الفعل الانفعالي الاندفاعي يسميه عالم النفس الهيجان . بينما يطلق على الحالة الانفعالية التي تستمر ساعات أو أيام أو أسابيع اسم المزاج .

وعلينا الا ننسى أن سيطرة حاجة واحدة سيطرة مطلقة حالة نادرة نسبياً . والحالة الأرجح هي حالة التعايش динамيكى حاجتين أو ثلاثة أو أكثر ذات درجات متفاوتة من احتمال اشباعها في نفس الوقت . في هذه الحالة تولد كل من هذه الحاجات انفعالها الخاص ، وتألف مجتمعة ايقاعاً انفعالياً واحداً معاً (« نفسي تفيض بالحزن والفرح » ، « حزني مضيء ») كثيراً ما يورده نقاد « النظرية الاعلامية في الانفعالات » كمثال يدحض نظريتنا في رأيهم .

والآن نستطيع العودة الى مسألة الانفعالات التي تنشأ لدى قراءة العمل الأدبي ، وبطبيعة الحال لا يوجد هنا « نقل مشاعر » مباشر من الكاتب الى القارئ . فهنا ، كما في الحالات الأخرى التي يمر بها الانسان في حياته ، تتوقف انفعالات القارئ على طبيعة حاجاته هو وعلى مدى اشباع الاعلام الذي يتضمنه العمل الأدبي لها . وليس لمشاعر الكاتب من أهمية إلا بوصفها أهم عامل في نشاطه الإبداعي وهو أمر سيفصل فيه لاحقاً . إن التأكيد بأن « الموسيقيين الحقيقيين لا يعبرون عن مشاعر في موسيقاهم ، بل يحولون موسيقاهم إلى مشاعر » صحيح بالنسبة إلى أي ابداع فني بها فيه الإبداع الأدبي . إن الشيء الذي يعني القارئ ليس انفعالات الكاتب بل

« ذلك الإعلام » الذي يحمله إليه العمل الأدبي عن العالم والإنسان عن الخير والشر ، عن الحق والعدل (أو لا يحمله !) . يقول وليم غولدينغ : « الفن ينطوي جزئياً على إعلام . وحسب . . أما مaudاه فاكتشاف . . ومع هذا فإني أؤمن إيماناً عميقاً بأن الفن الذي لا ينطوي على إعلام باطل ». °

فبقدر ما يكون إعلام الفنان قيماً وبقدر ما يكون فيه من سمات اكتشاف الحقيقة الكبرى ، حقيقة العالم والانسان ، وبقدر ما تكون حاجة المشاهد (القارئ ، السامع) إلى إدراك هذه الحقيقة قوية من ناحية أخرى ، يكون تجاوب المتلقي الانفعالي أقوى ومفعول المشاركة الوجدانية المنشود أظهر . وبها أن انفعالات كاتب العمل الأدبي وانفعالات قارئ هذا العمل ، وأخيراً انفعالات شخص الرواية (أو القصة أو القصيدة أو الدراما) تتوقف بقدر واحد على حاجاتهم ودوافعهم ، يتربى علينا الانتقال إلى تحليل أكثر تفصيلاً لهذا المجال من النشاط العصبي (النفسي) الأعلى لدى الإنسان .

حاجات الإنسان بوصفها أساساً ومحركاً لسلوكه

« لا يستطيع أحد أن يفعل شيئاً إلا إذا كان بفرض اشباع حاجة من حاجاته وإشباع عضوهذه الحاجة (ك . ماركس) .. » اعتاد الناس تفسير أفعالهم انطلاقاً من تفكيرهم بدلاً من تفسيرها انطلاقاً من حاجاتهم (التي

٥ - مجلة « الأدب الاجنبية » ١٩٧٣ ، العدد ١٠ ، ص ٢١٦

٦ - ماركس وإنغلز ؛ المؤلفات الطبعة الثانية ج ٣ ، ص ٢٤٥

تعكس في رؤوسهم ، بالطبع ، و تدرك) ، ومن هنا نشأت بمرور الوقت تلك النظرة المثالية التي استحوذت على عقول الناس لاسيما بعد انهيار العالم القديم » (ف . انغلز)^٧ .

إن الحاجة هي تبعية الأجسام الحية تبعية اصطفائية لعوامل الوسط الخارجي الجوهرية لبقائها وتطورها الذاتي ، هي مصدر فعالية الأجهزة الحية والدافع إلى سلوكها في العالم المحيط بها وغايتها . يقول س . ل . روينشتين : « يجب أن يحتل مفهوم الحاجة ، بخلاف مفهوم الغريزة ، مكاناً عظيماً في علم النفس الماركسي الليبي ويدخل في رصيد مفاهيمه الأساسية . وعلى أساس مفهوم الحاجة هذا تأخذ التعاليم المتعلقة بتحليل السلوك الانساني منحى آخر في الطرح مغايراً من حيث المبدأ للطرح الذي تقدمه عادة الدراسات القائمة على تعليله بالغرائز والميول »^٨ . ذلك ان « الغريزة » تفترض دائماً شيئاً فطرياً مشتركاً بين الإنسان والحيوان بينما الحاجة يمكن أن تكون معقدة ومشروطة اجتماعياً إلى أبعد الحدود .

هذه النظرة إلى الحاجة على أنها نقطة الانطلاق في تنظيم السلوك كان يأخذ بها أيضاً مؤسس علم النفس المادي إ . م . سيتشنوف . فقد كتب يقول : « حاجات الإنسان الحياتية تولد أفعال إرادة وهذه تستتبع أفعالاً ؛ آنذاك يصبح فعل الإرادة دافعاً أو غاية ، والحركة فعلاً أو وسيلة لبلوغ الغاية . . ولولا فعل الإرادة كدافع أو محرض لأصبحت الحركة دون معنى »^٩

٧ - المصدر السابق ، ج ٢٠ ، ص ٤٩٣

٨ - روينشتين س . ل : قضايا علم النفس العام موسكو ١٩٧٦ ، ص ٤٠

٩ - سيتشنوف إ . م : مؤلفات مختارة ، ج ١ ، ص ٥١٦

. وكان سيتشنوف يستهجن أن ينظر إلى الإرادة على أنها مرجع منظم تعلو في بنية الإنسان على دائرة الحاجات والد الواقع ، ذلك أنه « لا الحياة اليومية ولا تاريخ الشعوب عرفها حالة واحدة استطاعت فيها الإرادة الباردة اللاشخصية وحدها أن تقوم بأي مأثرة أخلاقية . فقد كان إلى جانبها على الدوام دافع أخلاقي ما يحكمها سواء اتخذ شكل فكرة حماسية أو عاطفة . . (الإرادة) وحدها وبذاتها لا تستطيع أن تفعل ، وهي إذ تفعل فإنما باسم العقل أو العاطفة تفعل . . . »^{١٠}

ونحن من جانبا ، وانطلاقاً من أفكار سيتشنوف وبافلوف الرئيسية ، نرى في الإرادة فعالية مشروطة بالحاجة إلى تجاوز العقبات - وهي حالة مستقلة نسبياً ومتتممة للد الواقع الذي هو المحرّض على السلوك ابتداء^{١١} .

وتتشكل الإرادة في عملية تطورها على أساس المعكس الفطري (« مععكس الحرية » عند بافلوف) والباعث المناسب له هو التقييد القسري لفعالية الحركة . ويتصف نشاط آليات الإرادة عند الإنسان بردود فعلها على « المعiques الداخلية » (مثال ذلك « الد الواقع المتنافسة ») وكذلك تدخل الوعي المدرك للحرية على أنها ضرورة موعاه . أما رفض هذه الضرورة الموعاه ففهمه الذات على أنه لا حرية مما يجعلها تنشط آلية الجهد الإرادي .

١٠ - المصدر السابق ، ص ٢٦٠ « التشديد لسيشنوف »

١١ - سيمونوف ب . ف : النشاط العصبي الأعلى عند الإنسان موسكو ١٩٧٥ ، ص

فإذا كانت الانفعالات تبدو مؤشراً على وجود الحاجات وعلى درجة إلهاجها وإشباعها ، فإن الإرادة هي التي تظهر أوضح ماتظهر الحاجة المسيطرة باستمرار في بنية شخص منا . وبما أن « حرية الانسان ليست نتيجة مالديه من قوة سلبية على تحاشي هذا الشيء أو ذاك ، بل نتيجة قوته الايجابية على إظهار فريديته الحقيقة »^{١٢} ، فإن الإرادة « التي تخدم » هذه الحاجة المسيطرة بصفتها مصدر الفعالية المتممة للدافع الذي هو المحرض على السلوك بدأءاً ، هي بالذات تحلي « الفردية الحقيقة » لشخص ما . وهذا هو السبب الذي جعل الناس منذ القدم يلجؤون في المواقف البالغة التعقيد الى مبدأ الطوعية الذي اكتشف بالتجربة وبرهن على قيمته في الواقع .

إن الموضوعة الأساسية عن الحاجات في نظام أي تجليات للنفس الإنسانية - سواء التفكير أو الإرادة أو المشاعر - تنبع بالضرورة من نظرتنا الاعلامية في الانفعالات . وفي يقيننا أنه هذا هو السبب الذي جعل « مسألة الحاجات والدوافع المسألة المركزية في علم النفس الفيزيولوجي (السيكوفيزiolوجي) وربما في علم النفس المعاصر كله . وبين نجاح فيزيولوجيا أعصاب الدماغ بوضوح متزايد أنه لا يمكن فهم فيزيولوجيا الجمل الحسية أو أشكال الاستجابات دونأخذ عامل الدافع بعين الاعتبار . وتكتسب هذه المسألة حدة وقيمة أكبر في مجال سيكوفيزiolوجي وسيكولوجيا الإنسان . فقد أصبح من الواضح تماماً وجود جملة من القوانين بين العوامل الاجتماعية والاقتصادية وشخصية الفرد تحدد لحظات كثيرة في تربية الإنسان

١٢ - ماركس وانغلز ، المؤلفات ، الطبعة الثانية ، ج ٢ ، ص ١٤٥

وسلوكه الاجتماعي^{١٣} . وهذا كان من الطبيعي ان تستقبل بالرضى الكبير
النتيجة التي انتهى اليها بـ . فـ . لوموف من تحليله العلاقة بين الاجتماعي
والبيولوجي بوصفها المسألة المنهجية لعلم النفس إذ يقول : « إذا تبعنا
اتجاهات تطور علم النفس المعاصر تبينا دون جهد أن مسألة الدوافع تصبح
أكثر فأكثر المركز المنطقي لهذا العلم . فال حاجات من خواص الإنسان
التكاملية حتى لكتابها « تتغلغل » في كل نظامه النفسي وكل مستويات
سيكولوجيته شاملة كل صفاته البيولوجية والنفسية والاجتماعية . . .
ومبدأ الوحدانية في فهم الإنسان يجب أن يتحقق على نحو متوازن
لدى دراسة كل نظام حاجاته المادية والروحية على السواء^{١٤} .

ولا يوجد حتى الآن تصنيف متفق عليه ل حاجات الإنسان . فما سلوك
يرى فيه (١٥) حاجة أساسية وماك داوغل (١٨) ، وميري وبيرون
(٢٠) . ومن التواضع عليه في علم النفس المعاصر تقسيم الحاجات إلى
مجموعتين كبيرتين : الأولى هي مجموعة الحاجات التي تؤمن ببقاء الفرد والنوع
(« حاجات البقاء ») والثانية هي دوافع من مستوى أرقى يتم بفضلها نمو
الكائنات الحية بأوسع معانٍ الكلمة : من النمو الفردي والإدراك الفيزيائي
للمكان حتى الإدراك العقلي للمجهول والتطور بوصفه تعقيداً متضاداً للبنية

١٣ - سيمونوف بـ . فـ : المسائل المنهجية لفيزيولوجيا النشاط العصبي الأعلى
لينينغراد ١٩٧٠ ، ص ٢٥

١٤ - لوموف فـ . فـ : العلاقة بين الاجتماعي والبيولوجي بوصفها المسألة المنهجية لعلم النفس . قضايا الفلسفة ، ١٩٧٦ ، العدد ٤ ، ص ٩٣ - ٩٤

الداخلية (« حاجات النمو ») وهذا التصنيف يعكس بشكل موفق جانبي العملية المتناقضة ديالكتيكياً لحركة الكائنات الحية وتطورها .

ويعتبر الحفاظ على الذات والذرية والمجموعة والجماعة البشرية والنوع « والتكييف مع الوسط الخارجي » تقليدياً ، المبدأ الأول للسلوكية في مختلف تنويعاتها . ويكتسب هذا المبدأ أهمية كلية شاملة عند ب . ف . سينكرن^{١٥} . فهو يؤكد أن البقاء هو القيمة الوحيدة التي سيحكم في نهاية الأمر على أساسها على الحضارة وأي ممارسة تدعم البقاء تملك هذه القيمة بداءةً .

وللما ركز وجهة نظر أخرى في الموضوع . ذلك أنها ترى أن « . . أسمى القيم الثقافية والأخلاقية هي تلك التي تساعد إلى اقصى حد ممكن في تطوير المجتمع وتطوير الشخصية الإنسانية تطويراً متاماً »^{١٦} .

سيكون من السخف والسذاجة بطبيعة الأمر انكار الاهمية البالغة للميل إلى البقاء عامة : إذ لا يقوى على التطور والتقدم إلا القادر على البقاء . لكن البقاء ليس سوى الشرط اللازم للتطور ، وليس جوهر حركة الطبيعة الحية التي أوجدت الإنسان والتي تشمله في آن ، وليس الاتجاه المسيطر في هذه الحركة .

أوردنا سابقاً جملة براهين تدعم قولنا ان التعايش الديناميكي لنزعتي البقاء (بقاء الإنسان نفسه والناس ونتائج عمله أو عملهم الخ) والتطور هو

١٥ - Skinner B . F , *Beyond freedom and dignity* New York , 1971

١٦ - فيدوسييف ب . ف : الثقافة والأخلاق - قضايا الفلسفة ١٩٧٣ ، عدد ٤ ، ص

٣٦ « التشديد لي ، - ب ، س »

بالضبط الذي حكم ظهور أنواع الانفعالات الأساسية : السلبية والابيجابية^{١٧} . وقد سبق لأنفلز أن نوه بأواصر القربي بين الانفعالات الابيجابية ونزعه التطور في رسالته إلى ب . ل . لافروف اذ قال : « لقد أصبح ممكناً بفضل الانتاج ، كما جاء في إشارتكم الصحيحة ، « أن يكافح الإنسان ليس من أجل وجوده وحسب ، وإنما في سبيل لذته وفي سبيل مضاعفة لذاته . . وأن يكون مستعداً للامتناع عن اللذات الدنيا في سبيل اللذة الأساسية » . . إن الصراع في سبيل الوجود - فيها لو سلمنا بصحة هذه المقوله مؤقتاً - يتحول ، اذن ، إلى صراع من أجل اللذة ، إلى صراع ليس من أجل وسائل الوجود وحدها بل يتعداها إلى وسائل التطوير إلى وسائل التطوير المنتجة اجتماعياً ، وهنا لا يعود ممكناً استخدام المقولات المأخوذة من عالم

الحيوان »^{١٨}

ويتجلى الفرق بين الانفعالات الابيجابية والسلبية حتى لدى إشباع حاجات أولية نسبياً كحاجة الطعام . فالجوع الشديد وهو انفعال سلبي ، يدفع الإنسان إلى اشباعه بأي مواد تؤكل حتى يتخلص من هذا الاحساس المؤلم . والرضي الناجم عن الطعام يتطلب بالضرورة التنويع فيه والبحث عن مواد تغذية جديدة وعن طرق جديدة في المزج بينها واعدادها ونقول بعبارة

١٧ - سيمونوف ب . ف : نظرية الانعكاس وسيكوفيزيولوجيا الانفعالات

١٨ - ماركس وانغلز: المؤلفات - الطبعة الثانية ج ٣٤ ، ص ١٣٧ « والتشديد لأنفلز ،

□ الا بداع وعلم النفس □

أخرى ان الحاجات الايجابية حتى على مستوى حاجة الطعام تؤدي دوراً خلاقاً وتساعد في استيعاب مجالات جديدة من مجالات الواقع .

وفي مجال السلوك الجنسي تتعاظم أهمية الانفعالات الايجابية . بينما تتضاءل أهمية السلبية . فمهما كانت العفة شاقة الا «أن أحداً لم يمت منها » كما يقال ، وذلك بخلاف الجوع . ويبين لنا تحليل حالات الانتحار بسبب الحب من طرف واحد أن ما يدفع الانسان اليه ليس الحرمان الجنسي بل عدم إشباع حاجات الانسان الاجتماعية وخصوصاً المثلية منها . فمصدر المأساة في الحب التعس بواعث انسانية عليا كالثقة المخدوعة وانهيار المثل العليا في الحياة ، وفقدان الانسان معنى وجوده . وتبين دراسة حالات اهبوط depression ذات المنشأ النفسي (وليس العضوي) أنه لا صعوبات الحياة ولا الاخفاق الاجتماعي يؤدي اليها . ومهما يكن السبب المباشر للهبوط - كخداع الحبيب أو فقد منصب وظيفي . . الخ فليس الفراق نفسه ولا فقد المركز الاجتماعي نفسه هما اللذان يتسبيان في هذه الحالة ، بل الشعور بالظلم فيما حدث وامتهان المثل العليا لهذا الشخص وانتهاكها . وعلى وجه العموم تكون الانفعالات السلبية التي تنشأ على أساس عدم إشباع الحاجات الاجتماعية عدوانية . فالانسان يميل حين يتحقق اجتماعياً إلى اتهام الآخرين والقاء التبعة على الظروف ودسائس المبغضين . وفي هذه الاحوال لاتنعدde حالة الهبوط .

وأخيراً نجد في قمة التسلسل الهرمي للحاجات دافع تغذيها انفعالات تكاد تكون ايجابية حسرا ، تلكم هي حاجة المعرفة ووجهها الآخر الذي يصعب التعبير عنه بالكلمات وهو حاجة انشاء الأعمال الفنية وإدراكها أو

مايسمى بعبارة أخرى الحاجة الجمالية . وبخلاف الجوع والعطش والجنس وال الحاجة الى شغل مكان معين في المجموعة . . الخ لا تملك اي من المعرفة العلمية النظرية أو الفن أي جهاز للعقاب داخل الدماغ . فجادببتهما لاتتأتى الا من الفرح الناجم عن بلوغ الحقيقة الا من اللذة السامة التي يشعر بها الانسان لدى اتصاله بالرائع .

ونستطيع تقسيم حاجات الانسان الى ثلاثة مجموعات أساسية :
أولاً : الحاجات البيولوجية ومتفرضه من حاجات مادية الى الغذاء واللباس والسكن والتقنية الضرورية لايجاد الخيرات المادية ، وفي وسائل الحماية من التأثيرات الضارة وفي تأمين وجوده الفردي والنوعي .

ثانياً : الحاجات الاجتماعية بمعناها الاجتماعي الضيق (ذلك أن كل دوافع الانسان مشروطة اجتماعياً) والمقصود هنا هو حاجة الانتهاء الى جماعة اجتماعية وشغل مكان معين في هذه الجماعة ، والتمتع بمحبة الآخرين واهتمامهم واحترامهم . ولقد عفا الزمن على المحاولات الرامية الى إرجاع كل نوع حاجات الانسان الاجتماعية الى « التعطش للسلطة » فهذه ليست سوى نوع واحد من الأنواع الكثيرة لهذه المجموعة من الدوافع .

ثالثاً وأخيراً : مجموعة الحاجات التي درج على تسميتها الحاجات الثقافية ، الروحية أو المثلية ، إنها حاجة المعرفة بأوسع معاناتها ، معرفة العالم المحيط بنا ومكانتنا فيه ، معرفة معنى وجودنا على هذه الأرض وغايتها .

وتقسم الحاجات البيولوجية والاجتماعية بدورها الى مجموعتين : « حاجات لي » و « حاجات لأجل الآخرين » . ومن أمثلة الحاجات

البيولوجية المتعلقة « بالآخرين » غريزة الأبوة أو الأمومة التي تبارى بنجاح مع غريزة بيولوجية أخرى هي غريزة البقاء . أما الحاجات المعرفية الإبداعية المثالية فلا تخضع لهذا التقسيم إذ لا توجد حقائق موضوعية « من أجل » « ومن أجل الآخرين » أما كون الحاجات المادية والاجتماعية على تنوعها وتناقضها تتدخل وتشارك في عملية استخدام نتائج المعرفة فأمر آخر تماماً .

ومن المهم لفهم قوانين السلوك الانساني فهماً صحيحاً أن نتذكر أن الحاجات في المجموعات الثلاث المذكورة آنفًا ، رغم ترابطها الوثيق فيما بينها ، لا يمكن استنتاج أحدها من الأخرى أو استبدالها بها .

فأي إشباع لأي نوع منها لا يعفي الإنسان من ضرورة إشباع النوع الآخر : ومن هنا بالضبط ينشأ ما يسمى بلا روحية مجتمع الاستهلاك . إن الترتيب الشخصي للحاجات وسلسلتها وهيمنة بعض هذه الدافع والدور المساعد لتلك تشكل في مجموعها « نواة » الشخصية الإنسانية وصفاتها الجوهرية . ومع أن الإنسان أي انسان يتصنف بهذه المجموعات الثلاث من الحاجات ومع أن الناس الذين يتمون إلى عصر واحد وتشكله اجتماعية اقتصادية وطبقية وقومية واحدة يمتلكون بنية حاجات مشروطة تاريخياً متشابهة ، إلا أن تركيبهم الفردي وحيد ويحدد إلى أبعد الحدود تفرد شخصيتهم . أما سمات الشخصية الأخرى - الملكات الخاصة ، الطباع ، الانتهاء إلى ما يسمى النوع « المفكر » أو « المبدع » (وهو انتهاء يعود ، كما تبين في الفترة الأخيرة ، إلى عدم التطابق الوظيفي بين نصفي كرة المخ الكبيرين) الخ - فقيمتها كبيرة لكنها ثانوية . ذلك أن تطور أي شخصية هو

قبل كل شيء وفي المقام الأول اغتناء حاجات هذا الانسان و « تصعيدها » (لينين) واستعداده للتخلّي عن « اللذات الدنيا في سبيل اللذة الأسمى » (انجلز) وفق القانون الليبي في « تصعيد الحاجات »^{١٩}.

يتميز الانسان « بلا محدودية حاجاته وقابليتها للتوسيع باستمرار » (ك. ماركس)^{٢٠}. وعدم قابلية هذه الحاجات لإشباع هو شرط تطور الانسان واقتحامه مجالات جديدة من مجالات الواقع وبحثه عن وسائل وطرق جديدة ، مجهملة لأشباعها . وعدم القابلية هذا يتطلب بالضرورة معايير إشباع اجتماعية بطبعتها ومتغيره تاريخياً ، تخضع لها حاجاته المعرفية بالإضافة الى حاجاته البيولوجية والاجتماعية . فكل فترة تاريخية وكل تشكيلة اجتماعية وكل طبقة تتميز بجملة معايير : عادات ، قوانين ، أخلاق ، ايديولوجيا .

ونهي استعراضنا لمسألة الحاجات بالتأكيد التالي : ان الحاجة التي تدفع الانسان الى انشاء العمل الادبي نوع من الحاجة الى معرفة العالم المحيط به وتجسيد نتائج هذه المعرفة بما يجعلها في متناول ادراك المعاصرین والأجيال اللاحقة . والابداع الادبي ، كأي نشاط آخر ، يمكنه ان يكون في الوقت نفسه وسيلة إشباع حاجات أخرى - مادية واجتماعية - تتعايش في الكاتب ؛ لكن الفن يكفي عن أن يكون فناً في اللحظة التي يستبعد فيها منه الزوع « اللامعرض » و « القائم بذاته » الى المعرفة من مجموعة الدوافع الأخرى .

١٩ - لينن : المؤلفات الكاملة ، ج ١ ، ص ١٠١ - ١٠٢

٢٠ - أرشيف ماركس وانجلز : موسكو ١٩٣٥ ، ج ٢ « ٧ » ، ص ٢٣٥

غاية العلم هي الحقيقة الصغرى وغاية الفن هي الحقيقة الكبرى يقول لـ نـ تولستوي في مقدمته لمؤلفات غي دي موباسان : « إنما الفنان فنان لأنه يرى الأشياء كما هي لا كما يريد أن يراها . حامل الموهبة - الإنسان - قد يخطئ أما الموهبة . . فتكشف إلأشياء ، تعرّيها وتجعل الإنسان يحبها اذا كانت جديرة بالحب ويبغضها اذا كانت جديرة بالبغض »^{٢١} . الحقيقة الصغرى والحقيقة الكبرى - من هذا الفرق الأساسي بين شكلي نشاط الإنسان المعرفي هذين تنشأ صفاتهما الثانوية الأخرى : التعامل بالمفاهيم أو الصور الحسية المباشرة ، أهمية القياس في العلم « وعدم قابلية » العمل الفني المبدئية للقياس ، إشباع الحاجة إلى معرفة الحقيقة النسبية أو المطلقة - عكس العالم كما هو أو العالم في علاقته بالانسان . . الخ .

وبما أن الفن نشاط معرفي - فلحظة هذا النشاط الأساسية هي الاكتشاف حيث تلعب الظاهرة التي أطلق عليها ستانيسلافسكي اسم الهدف الأعلى دور الفرضية . يقول ستانيسلافسكي : « كما تنمو النبتة من البذرة كذلك عمل الكاتب ينموا من فكره وعاطفته . . وتعالوا نسمي هذا الهدف الأساسي الرئيسي الشامل الذي يشد إليه الأهداف الأخرى كلها دون استثناء . . الهدف الأعلى لعمل الكاتب »^{٢٢} .

هذا الهدف الأعلى رغم اتصاله الوثيق بنظرية الفنان إلى العالم وبموقفه

٢١ - تولستوي لـ نـ : المؤلفات الكاملة ، ج ٣٠ ، ص ٢٠

٢٢ - ستانيسلافسكي كـ سـ : المؤلفات ، موسكو ١٩٥٤ ، ج ٢ ، ص ٣٣٢

المواطني هو غيرهما ، ذلك أنه مقوله جمالية وظاهرة متميزة خاصة بالنشاط الفني .

ولننتقل الى دراسة تفاعل الوعي وأشكال النشاط السيكولوجي غير الموعاة في مجرى الابداع الفني .

الوعي ، الوعي الباطن ، الوعي الأعلى في نشاط الإنسان الابداعي .

الوعي هو التفكير مع الآخر ؛ أن تعني معناه أنك اكتسبت قدرة على أن تعلم ، على أن تنقل معرفتك الى الآخرين . فالوعي ذو طابع اجتماعي بدءاً ، واجتماعية هذا الشكل من أشكال نشاط الدماغ العاكس قائمة في بنيته الداخلية (بنية الدماغ) .

وإلى جانب الوعي هناك دائرة واسعة من الحالات النفسية غير الموعاة . فهناك التذكر اللازم والأفعال الآلية ، وإدراك المنبهات الخارجية الضعيفة ومراحل معينة من الإبداع . وعلى هذا النوع الأخير من النشاط اللاوعي يترتب علينا أن نتوقف وقفه خاصة . يؤكّد عالم النفس الأميركي لـ سـ . كيوبي « ان الشخصية الإبداعية هي شخصية تحفظ على نحو ما لا زال عرضياً حتى الآن بالقدرة على استخدام وظائف وعيها الباطن بأيسر ما تستطيعه أخرى ربما لاتقل عنها موهبة بالقوة لا بالفعل »^{٢٣} . ويقول

٢٣ - أوردها ياروشفسكي مـ . غـ : سيكولوجيا الفلسفة - قضايا الفلسفة ١٩٦٧ ،

فيرنادسكي : « الحدس والاهام وهم أساس الاكتشافات الكبرى التي تستند فيها بعد إلى التحليل المنطقى وتسير على طريقة لا يستثيرهما الفكر العلمي أو المنطقى ، ولا يرتبطان بالكلمة والمفهوم في نشوئهما »^٤ . وفي رأى بارويان « ان الحدس العلمي إحساس (وإحساس قبل كل شيء !) بآفاق تطور المسألة فالحسد يبدأ من حيث تسد طرق التحليل العلمية وتبدو المعرف المتوفرة عاجزة بمفردها . ان جذور الحدس النفسية تكمن في قوة التفكير المجرد وصبغته الانفعاليتين . وهذه القوة « التي تصل حد الهوى » كما يقول بافلوف هي « الشيء الرئيسي في عمل العالم . ان موقف العالم الانفعالي الخاص من المسألة هو الذي يمكنه من رؤية مالا يراه الآخرون ، من مخالفة المنطق والعقل السليم ، من الدهشة لما لا يدهش منه الآخرون ومن تجاوز « القواعد الذهبية » المألوفة . وهذه الصفة هي أحد العوامل الرئيسية التي تحكم نمو العلم »^٥ .

ولنشر هنا إلى أن انفعالية الحدس الواضحة يجب ألا تضلنا . فالانفعال بذاته لا يحمل أي إعلام اضافي ولا هو مصدر أي معرفة جديدة ، أما امكانية تقويم احتمال بلوغ الهدف على مستوى الوعي كما على مستوى اللاوعي فأمر آخر . والحسد بالضبط مثال على التنبؤ اللاوعي حيث تقدير الاقتراب من الهدف أو الابتعاد عنه يتم أولاً على شكل « توقع » انفعالي « للحل » يدفع

٤ - فرنادسكي ف . ! : تأملات عالم طبيعة : الفكر العلمي ظاهرة كونية موسكو

١٩٧٧ ، الكتاب الثاني ص ١١١

٥ - بارويان أو : موهبة الباحث - ليتيراتورنايا غازيتا ، ١٩٦٧ ، عدد ١٠ ، ص ١١

الانسان الى المزيد من تحليل الموقف الذي أوجد هذا الانفعال . فرد فعل الشخص الانفعالي لحظة نشوء الفرضية مثلاً يمكن أن يسجل بموضوعية بشكل اهتزازات مقدرات الجلد الكهربائية^{٢٦} .

هناك عدد هائل من مظاهر نشاط الدماغ التي لا تدرك يطلق عليه اسم « الوعي الباطن » ، مما ينبع عنه وضع ظواهر متباينة فيما بينها كل البعد في مقام واحد . مثال ذلك حركات الجهاز الداخلي لجسم الانسان التي تؤثر في حالته النفسية والاستبشارات الإبداعية للفنان العظيم . ان شمل عمليات مختلفة كل هذا الاختلاف بمفهوم واحد يهدد « بالانغلاق القصير » لتصوراتنا عن طبيعة هذه العمليات . عندئذ ينشأ الوهم القائل بعدم الوجود الموضوعي للأسباب والنتائج ، وبالتالي يتم إرجاع أعقد مظاهر النفسية الإنسانية التي ولدتها الحاجات الاجتماعية والمثالية قسراً الى مصدر بيولوجي واحد وحيد قد يكون الجنس او الحاجة الى الطعام . وفي رأي بعض الباحثين « أن الدوافع العليا تنشأ على أساس آليات الدوافع البيولوجية الدنيا . . . وعلى أساس حاجة الطعام وإشباعها بالذات تقوم في الواقع كل (? !) أشكال النشاط الاهداف »^{٢٧} . وكم كان دوستوفيفسكي أثقب نظراً حين أكد « أن الانسان ، إذا لم يكن له تصور راسخ عن ذاته وعن غاية حياته ، لن

٢٦ - سيمونوف ب . ف : ايغانوف ! . س : فالوبهام . ن : بحث تجريبى في المنعكسات الانفعالية الايجابية ، مجلة علم النفس ١٩٦٨ العدد ٦ ، ص ٩٣٢ - ٩٣٩ .
٢٧ - تيخومirof او . ك : فينوغرادوف يد . إ : الانفعالات في وظيفتها الاكتشافية . الابحاث السicologية ، موسكو ١٩٦٩ النشرة الاولى ، ص ٣ - ٢٤ .
- سوداكوف ك . ف : الدوافع البيولوجية ، موسكو ١٩٧١ ، ص ٢٧٢ - ٢٧٦ .

يرضى بالحياة ويفضل أن يدمر نفسه على أن يبقى على وجه هذه البسيطة حتى ولو كان غارقاً في الخيرات المادية^{٢٨}. ويعرف أطباء العيادات النفسية أن فقدان الإنسان لمعنى وجوده يكون في أحيان كثيرة سبب الانتحار في حالات الهبوط التي تحدث على خلفية الرفاه المادي الكامل.

إن الميل إلى تقسيم مظاهر الحالات النفسية اللاواعية وضبطها والتمييز بينها أصبح الآن حاجة ملحة يسلم بها الجميع. وقد ظهر هذا الميل بوضوح في أبحاث ستانيسلافسكي الخلاقة.

انطلق ستانيسلافسكي من الرفض الجرىء لمحاولات التدخل الارادي المباشر في جوانب العملية الابداعية التي لا يمكن إدراكها ولا تقع مبدئيا تحت أي تعقيد (Formalisation) لا يجوز لنا أن نقتصر العواطف لا يجوز لنا أن نغار ونحب ونتألم من أجل الغيرة أو الحب أو الألم بذاته ، علينا ألا نفتر عواطفنا ، فما ذلك كله هو أبشع أنواع التصنع التمثيلي . هذه العواطف تتنج تلقائياً عن أشياء سابقة أثارت الغيرة أو الحب أو الألم . في هذه الأشياء السابقة فكرّوا ملياً وأوجدوها حولكم . أما النتائج فلا تشغلو أنفسكم بها»^{٢٩}.

وفي حين أنكر ستانيسلافسكي امكانية التأثير الارادي المباشر في آلية الابداع اللاواعية ، الخ في الوقت نفسه على وجود طرق غير مباشرة للتأثير

٢٨ - دوستويفسكي ف. م : المؤلفات في ثلاثة جزءاً ، لينينغراد ١٩٧٦ ، ج ١٤ ص

٢٩ - ستانيسلافسكي ك. س : المؤلفات ج ٢ ، ص ٥١

الواعي في هذه الآلية . وأداة هذا التأثير هي التقنية النفسية المهيأة للفنان التي يترتب عليها أن تخل مهمنين : اعداد التربة لنشاط الوعي الباطن وعدم اعاقته في آن . « فلنترك مجال الوعي الباطن الى هذه الساحرة التي تسمى الطبيعة ، ولنتحول نحن الى ما في متناول ادراكتنا الى المقاربة الواقعية للابداع ، الى أساليب علم النفس التقني الواقعية . فهي تقول لنا أول ماتقول : علينا الا نعيق الوعي الباطن حين يباشر عمله » ٣٠ .

كان ف . إ . شالابين يؤكّد قائلاً : « لانستطيع القول كيف تنشأ الصورة التمثيلية لدى الممثل وتتشكل الا على وجه التقرير .

فهذا على الأرجح ليس سوى نصف هذه العملية المعقدة ، ليس سوى الجانب الذي نستطيع تبيّنه . الا أني أقول ان الجزء الواعي من عمل الممثل ذو أهمية بالغة ولعلها ان تكون حاسمة إذ إنه يحفز الحدس ويعذيه ويخصبه . . أما الاهتمام الذي يشraq على الممثل لدى تمثيله اللاحق لدوره فأمر يأتي دوره لاحقا . فهو لا يستطيع ان يعرفه وليس عليه ان يفكر فيه بل إنه سياتيه دون وعيه ، ولا يستطيع بأي جهد أو بأي فعل ارادي تحديده مسبقا . أما ما عليه تحاشيه في اندفاعه الابداعي فيجب أن يعرفه جيداً - ان يعرفه (وأشدد على هذه الكلمة) أي عليه ان يقوم بجهد ارادي وعقلاني واع ليكون نظرته الخاصة الى الدور الذي يضطلع به » ٣١ .

٣٠ - المصدر السابق ، ص ٢٤ .

٣١ - وردت في كتاب : شالابين ، موسكو ١٩٥٧ ج ١ ، ص ٢٨٧ - ٢٨٨

ما يعني هنا بوجه خاص أن ستانيسلافسكي يستخدم باستمرار حين يتكلم عن مراحل الإبداع الفني غير الموعة مصطلح «الوعي الباطني والوعي الأعلى» . «فالفن الحقيقي» ، كما يرى ستانيسلافسكي ، «يجب أن يعلمنا كيف نستثير في أنفسنا عن وعي الطبيعة الإبداعية اللاواعية من أجل الإبداع العضوي الوعي الأعلى» ^{٣٢} ومع أننا لم ننجح في العثور على تحديد مباشر لمفهوم الوعي الباطن والوعي الأعلى في مؤلفات ستانيسلافسكي ، إلا أننا سنحاول تبيان أن إدخال مقوله الوعي الأعلى ليس نزوة عابرة بل ضرورة مبررة للتمييز بين شكلي العمليات النفسية غير الموعة ذات الأهمية المبدئية لنظام ستانيسلافسكي كما للتصورات المعاصرة حول النشاط العصبي الأعلى لدى الإنسان . وفي أيامنا كتب العالم الرياضي يو . أ . شريدر يقول : «أشاطر تماماً رأي القائلين إنه من الأصح قرن الجانب الحدسي في الإبداع بالوعي الأعلى وليس بالوعي الباطن . . . ذلك أن المقصود هنا ليس ما يقع «تحت» الوعي العادي ، بل ما يوجد «فوق» المقاربة العقلية البسيطة» ^{٣٣}

وقد درس ياروشفسكي في مؤلفاته التي كرسها للدراسة الوعي الأعلى بوصفه أهم مقوله في الإبداع العلمي ضرورة التمييز بين نوعي العمليات النفسية غير الموعة ^{٣٤} . وقد أوضح الفرق بين الوعي الباطن والوعي الأعلى بالمثال التالي . نسيت اسم شخص ما ولم يعد بوسعي أن أتذكره حتى أعاده

٣٢ - ستانيسلافسكي ك . س : المؤلفات موسكو ١٩٥٤ . ج ١ . ص ٤٠٦

٣٣ - شريدر يو . أ : نحو تأليف جديد قضايا - الفلسفة ، ١٩٧٦ . العدد ١٠ ، ص

٣٤ - ياروشفسكي م . غ : تصنيف النشاط العلمي . قضايا الفلسفة ، ١٩٧٣ ، عدد ١١ ،

إلى ذاكرتي ، أي وعيي ، تداعٍ عارض أو ظهور ثانٍ لهذا الاسم . هذا يعني أن الاسم المنسى كان موجوداً باستمرار ، كان محفوظاً في ذاكرتي وإن كان خارج دائرة الوعي إذ كان « تحتها » . والأمر مختلف حين يكون العالم في حالة البحث عن حل لقضية ما ، فتنشأ عنده الفرضية المناسبة نتيجة نشاط الوعي الأعلى كيف « يتعرف » الباحث على هذه الفرضية ، ويعرفها حتى قبل اختبار صحتها بالمنطق أو التجربة ، وليس في رأسه معيار سابق ؟ على الأرجح أن هذا المعيار هو نوع من الانطباعية « *Anti- engramme* » أو الإنطباعية السلبية « *Minus* » « *engramme* » - أي ثغرة في السلسلة المنطقية لوقائع معروفة سابقاً فالوعي الأعلى يتوجه على ضوء العناصر الحدية للانقطاع الموجودة في الذاكرة فيملؤه بتحولات نفسية مفاجئة « *Mutations* » . هكذا على سبيل المثال ملأت الفرضية القائلة بالطبيعة الجسيمية الموجية للضوء الانقطاع بين وقائع بعضها لصالح النظرية الجسيمية في طبيعة الضوء وبعضها الآخر لصالح النظرية الموجية .

نشأت لا إدراكية ظواهر المجموعة « اللاشعورية الباطنية » الأولى بوصفها تدبيراً اقتصادياً ، بوصفها وسيلة « لإعفاء » الوعي من الوصاية التافهة على عمليات تخضع للأئمة . ولقد لاحظ الأكاديمي أ . أوربلي بشيء من الدعاية اللاذعة ان لدى أقسام الدماغ العليا مهام أخطر من مراقبة عمل الأعضاء الداخلية . ولكن كيف يجب أن نفهم عدم إدراكنا للظواهر الأعقد والأخطر في النشاط العصبي « النفسي » الأعلى للإنسان ؟ .

نعتقد أن إدراكية مراحل معينة في نشاط الدماغ الإبداعي نشأت خلال عملية التطور كضرورة لمقاومة نزعة المحافظة لدى الوعي . ذلك أن ديناليك

تطور النفسية يتمثل في أن التجربة الجماعية للإنسانية المترکزة في الوعي يجب أن تُحْمِى ما هو عارض ، مريب لم تدعمه الممارسة . فالطبيعة تحافظ على الرصيد المتوفر من المعرفة كما تحافظ على الرصيد الوراثي من تقلبات التأثيرات الخارجية . وميزة الوعي هذه تقلب ديناليتكياً إلى نقيسها إلى عائق يحول دون إنشاء فرضيات جديدة مبدئياً . ونقول باختصار أن الإدراك الكامل للإبداع وامكانية تعقيده سيجعلان الإبداع مستحيلاً ! وهذا هو السبب الذي يجعل التطور يحمي عملية إنشاء الفرضيات من تدخل الوعي الذي يحتفظ مع هذا بوظيفة هامة جداً هي اختيار الفرضيات التي تعكس الواقع الفعلي عكساً مناسباً . « الحدس هو القدرة على إدراك الحقيقة برأيتها المباشرة دون الاستناد إلى براهين والحس كان لرؤيه الحقيقة ، لكنه غير كاف لإقناع الآخرين والنفس بهذه الحقيقة ومن هنا تأتي ضرورة البرهان »^{٣٥} .

ولنلاحظ أن قوانين الطبيعة الأساسية تظهر في شكل محمرات . إذ يستحيل بناء المحرك الدائم (علم الديناميكا الحرارية) ونقل الاشارة بسرعة تفوق سرعة الضوء في الفراغ (نظرية النسبية) وتحديد احداثيات الالكترون وسرعته في آن واحد (ميكانيكا الكميات) ونحن على قناعة تامة بأن استحالة ادراك اللحظات الخروجة في الإبداع واللاجدوى المبدئية من وضع وصفات ولوغاريمات لها تمثيلان احدى تلك المحرمات الأساسية . ونكرر القول ان برمجة كل مراحل الإبداع دون استثناء (وكان هذا أمر ممكن نظرياً) سيجعل الإبداع ، فيما لو تم ، أمراً مستحيلاً ، والقضية هنا ليست في محدودية معلوماتنا عن المظاهر العليا لنشاط الدماغ بل في التقييدات المبدئية التي فرضتها الطبيعة ذاتها .

^{٣٥} - سيركين أ. غ : الحدس ، الموسوعة السوفيتية الكبرى ج ١٠ ، ص ٣٤٣ - ٣٤٤

وعلى مستوى فيزيولوجيا الجهاز العصبي لا يجوز فهم آليات الإبداع على أنها عملية عكس مباشر للعلاقات بين الأشياء الموجودة في العالم المحيط يقوم بها الدماغ . بل الارجح الاعتقاد أن هذا النشاط يتم وفق مبدأ « نشوء تحولات نفسية فجائية » وفق مبدأ انتقاء علاقات عصبية جديدة سبق ان ظهرت في الدماغ بدءاً^{٣٦} .

وقد توصل ك . كوبير بعد ك . أ . تيمير يازين بفترة طويلة الى نتيجة مماثلة . فقد كتب يقول : « أعتقد ان الجهاز البشري لا يتنتظر التكرار السلبي لحادثة (او حادثتين) حتى يسجل في الذاكرة وجود علاقة طبيعية . بل الارجح أن الجهاز يقوم بمحاولة نشطة لفرض على العالم التخمين بوجود هذه العلاقة . . فنحن نخمن دون أن نتظر تكرار الأحداث ، ونستخلص نتائج دون أن ننتظر المقدمات . . والإنشاء الفعال للتتخمينات ودحضها إنما هو نوع من الاصطفاء الطبيعي »^{٣٧}

ونظراً لحدودية معلوماتنا البالغة حول الأسس الفيزيولوجية العصبية لنشاط الوعي الأعلى يمكننا الاشارة الى بعض الواقع الجديرة بالاهتمام وبيان المزيد من الجهد لمعالجتها .

- الدور الكبير يعود هنا دون شك الى نصف كرة المخ الأيمن اللالكلامي (عند غير الأعسر) المرتبط باستعمال الصور الحسية المباشرة وبالملكات الموسيقية والتركيبية . أما بعض الباحثين الذين يربطون عمل الوعي حصرياً بنصف كرة المخ الأيسر (الخاص بالكلام والمفاهيم) فيميلون إلى الانتقاد من دور نصف كرة المخ الأيمن في التجليات العلنية لنشاط الدماغ ، مما يؤكده

٣٦ - تيمير يازيف ك . أ : المؤلفات ، موسكو ١٩٣٩ ، ج ٦ ، ص ٢٢٠

٣٧ - Popper K . R , Eccles g . c , The self and its brain . - spriger

مرة أخرى ضرورة إحلال تصورات جديدة حول الوعي الأعلى بدلاً من إرجاع عمليات الابداع خطأ إلى الوعي الباطن باعتبار أن هذا أدنى بصورة واضحة من الوعي ولا تجوز مقارنته به .

- ان الدور الخامس للحاجات والد الواقع والانفعالات في نشاط الانسان المعرفي الابداعي مؤشر على الأهمية الفائقة للأقسام الجينية في قشرة نصف الكرة المخ الكبير بين ذات الارتباطات التشريحية الوثيقة جداً بما يسمى النظام الحدي للدماغ ، أي بالأساس الفيزيولوجي العصبي لدائرة الانفعالات والد الواقع .

- ان الحقيقة الفيزيولوجية « التغيرات النفسية الفجائية » تتأكد بآلية الفكرة الأساسية التي وصفها أ. أوختومسكي وبقدرة المؤنة الأساسية للإشارة في الدماغ على الاستجابة لمثيرات خارجية لا يمكنها أن تكون إلا بصورة افتراضية مناسبة لمعكس معين (منعكس الدماغ عن النفس)، إن ظهور الأفكار الرئيسية يعطي ظواهر الواقع معنى إشارياً لا يخصها موضوعياً .

- لوظائف قسم الدماغ المنظم لتيار المعلومات المتدايق من الذاكرة والمعروف بال (Hyppokamp) أهمية استثنائية . وهناك من المبررات ما يجعلنا نفترض مشاركته المباشرة في نشوء « التغيرات النفسية الفجائية » أي نشوء تركيبات غير متوقعة لكنها غير اعتباطية من آثار الانطباعات المحفوظة في الذاكرة . ففي حالة النوم تشارك هذه الآلة في تشكيل الأحلام ، وفي حالة اليقظة في عملية الإبداع حين تكون في مرحلة التخمينات والفرضيات والافتراضات الخدبية .

إن لاوعي اللحظات الحرجة للنشاط الابداعي للدماغ (« الوعي الأعلى لها ») يؤمن لهذا النشاط التحرر الضروري من تدخل الوعي السابق لأوانه

ومن ضغط المعرفة السابقة . لكن هذه الحرية تقلب ديالكتيكياً الى لا حرية تجاه الحقيقة ، تجاه الواقع الموضوعي الذي يقارن « إعلام » الفنان به .
وكما ان الفرضية لاتصبح معرفة تعكس الواقع الفعلى بموضوعية إلا بعد اختبارها بالمارسة ، كذلك صحة الهدف الفني الأعلى ومداه لا يختبران الا بالمارسة الاجتماعية في ادراكتها للأعمال الفنية فإذا ان تدخل هذه الاعمال أو بعضها في كنوز الثقافة الفنية وتستمر حية على امتداد العصور وإنما أن ترفض وتدخل زوايا النسيان .

ولكن هل تقتصر وظائف الوعي الأعلى بوصفه نوعاً خاصاً من أنواع نشاط الدماغ على مشاركته في عمليات الإبداع الفني والعلمي ، أم أن آلية الوعي الأعلى أهمية أشمل بالنسبة للنفسية الإنسانية ككل ولسلوك الإنسان في الوسط الاجتماعي المحيط به ؟ هذا ما سنحاول الاجابة عنه فيما يلي :

الوعي الأعلى والأوامر الأخلاقية

الوعي الباطن - الوعي - الوعي الأعلى . . . ألا يذكرنا هذا الثالوث بمصادرة سيموند فرويد القائلة بثالوثية تركيب الشخصية الإنسانية هي الأخرى : الهو - أنا - وأنا العليا ؟ لسنا من يميلون الى التقليل من فضل فرويد لا في اكتشافه الدور الخطير للعمليات النفسية اللاواعية ولا في الصيغة التي اعطتها للتناقض الداخلي في تفاعل « أنا » الوعائية بالتنوعين الآخرين من اللاوعي . إلا أن فهمنا للوعي الباطن وللوعي الأعلى يقوم على سُنن موضوعية في النفسية الإنسانية مختلفة تماماً عن تلك التي يراها فرويد .

فهو يرى أن الاختلال في نشاط الإنسان النفسي ناجم في العديد من الحالات عن النزاع بين دائرة الميول البيولوجية (الهو) ومطالب المجتمع

المتمثلة في نفس الفرد بالأنماط العليا . فالأنماط العليا (ومشتقاتها كالضمير ، والشعور بالذنب الخ) في الشخصية السوية هي مبدأ قمع وأداة إخضاع الفرد للمجتمع ومحرماته ومعاييره وميوله . وهذا هو السبب في أن ضغط الأنماط العليا على الأنماط العقلانية خطر ودخيل لا أقل من ضغط دوافع الهوا الغامضة .
أما البداية الابداعية في نشاط الدماغ النفسي فلا تنشأ إلا كوسيلة مصالحة بين القوى المتصارعة للهوا والأنماط العليا اللذين تسعى الأنماط الوعائية لايجاد حل وسط بينهما .

أما لماذا لم تبق الميول البيولوجية العميقه وحدها ، بل الضوابط الاجتماعية أيضاً ، خارج دائرة الوعي ، مع ان أي مجتمع يصوغ مطالبه من الذات بشكل واضح تماماً ، فمسألة يتركها فرويد مفتوحة .

لقد كان للحاجات الاجتماعية التي نمت « من الغريزة الاجتماعية » للحيوانات أجدادنا (« كانت الغريزة الاجتماعية أحد أهم العوامل في تطور الإنسان من القردة ف . انغلز)^{٣٨} دور حاسم في بنية الشخصية الإنسانية . لكن هذا الخضوع لمعايير المحيط الاجتماعي كان يمكن ان يؤدي (وقد أدى بالفعل - لنذكر حيوية « الرواسب » القديمة !) إلى تصلب المعايير العابرة تارikhياً تصلباً بالغاً ، والى خطرس نشوء ذاتي باللامسؤولية التامة لقناعة الإنسان بأن من يتحمل تبعه تصرفاته ليس هو ، بل الذين ربوه والوسط الذي كونه .

وقد تبرز أحياناً بين الاجتماعي والمثالي بوصفهما موجوداً وواجاً تناقضات لاتقل في عمقها وديناميكيتها عن الصدام الفرويدوي بين البيولوجي والاجتماعي بل تزيد عليه . وقد جسد دوستويفكسي جوهر النزاع الأول بعقرية في الحوار المشهور بين ايفان كaramazov وأخيه أليوشـا .

٣٨ - ماركس وانغلز: المؤلفات، ج ٣٤ . ص ١٣٨

يسأل ايفان كارامازوف أخاه أليوشـا بعد أن روى له قصة الطفل الذي اطلق عليه الجنـال الكلـب تمـزـقه عـما يجـب أن يكون مـصـير الجنـال القـاتـل في رأـيـه .

« رفع أليوشـا نظرـه إلـى أخيـه وـقد لـوى وجـهـه في ابتسـامة شـاحـبة وـهمـسـ :
- القـتـل !

- بـرافـو ! - صـرـخ اـيفـان فـي حـاسـةـ ، - إـذـا كـنـت تـقـول هـذـا ، إـذـنـ .
آـهـ ، يا لـلـراهـب الزـاهـدـ ! أيـ شـيـطـان صـفـير يـقـبـع فـي قـلـبـكـ ، ياـأـليـوشـا
كارـاماـزـوفـ !

- مـاقـلـتـه سـخـفـ - غـير مـعـقـولـ لـكـنـ . . .

وـصرـخ اـيفـانـ :

- القـضـيـة كـلـها فـي «لـكـنـ» هـذـهـ . . . اـعـلـمـ اـيهـا المـبـتـدـئـ★ انـ السـخـافـاتـ
ضرـورـيـةـ جـداـ عـلـىـ هـذـهـ الأـرـضـ . العـالـمـ كـلـهـ قـائـمـ عـلـىـ هـذـهـ السـخـافـاتـ .
ولـولاـهـا لـرـبـها لـمـ يـحـدـثـ شـيـءـ عـلـىـ هـذـهـ الأـرـضـ . . . »^{٣٩}

ليس بالصعب علينا أن نرى معايير الأخلاق المسيحية التي تمثلها أليوشـا
هـذا التـمـثـلـ العـمـيقـ والـعـضـوـيـ فـيـها يـدـوـفـشـكـلتـ فـيـهـ قـنـاعـةـ صـادـقـةـ كـانـ يـجـبـ انـ
تمـلـيـ عـلـيـهـ جـوابـاـ مـغـايـرـاـ يـكـونـ بـرـوحـ الصـفـحـ وـعـدـمـ مـقاـوـمـةـ الشـرـ . لـكـنـ أـليـوشـاـ
وـجـدـ نـفـسـهـ معـ هـذـا يـنـطـقـ فـجـأـةـ بـهـذـهـ الـكـلـمـةـ «ـ القـتـلـ » بـهـذـهـ السـخـافـةـ التيـ
يـقـومـ العـالـمـ عـلـيـهـ » . لـكـنـنا نـدـرـكـ مـسـبـقاـ انـ مـطـلـبـ «ـ القـتـلـ » الـلامـعـقـولـ منـ
وـجـهـةـ نـظـرـ المـعـاـيـرـ الـمـسـيـحـيـةـ الـعـابـرـةـ تـارـيـخـياـ يـعـكـسـ نـظـامـ قـيمـ يـمـكـنـ أنـ يـؤـديـ
فـقـدـهـ إـلـىـ تـشـويـهـ جـوـهـرـ الـإـنـسـانـ ذـاـتـهـ بـوـصـفـهـ حـاـمـلـ الـخـضـارـةـ الـتـيـ نـشـأتـ عـلـىـ
هـذـهـ الـأـرـضـ .

★ - وهو الـراهـبـ قبلـ إـبرـازـهـ نـذـورـهـ الرـهـبـانـيـةـ .

٣٩ - دـوـسـتـوـيـفـسـكـيـ فـ . مـ : الـمـؤـلـفـاتـ الـكـامـلـةـ ، جـ ١٤ـ . صـ ٢٢١ـ

إن الوعي الأعلى يمكن الإنسان من التصرف تصرفاً «لامعقولاً» لكن هذه اللامعقولية ذاتها تنطوي على آلية إبداع معايير أخلاقية جديدة مازالت في طور ارتسامها ، في طور تخمينها في سياق ديناميكيه التطور الاجتماعي وفي أزمة العلاقة الاجتماعية القائمة . فادراك حقيقة ان العبد انسان هو الآخر لم يكن على الارجح أسهل على معاصرى نظام الرق من تسليم احفادهم باكتشاف كوبيرنيك او بنظرية داروين . ومثل هذه الاستبصارات الأخلاقية بحاجة الى حمايتها في نزعة المحافظة لدى الوعي لا اقل من حاجة فرضيات الاكتشاف العلمية الى هذه الحماية .

يقع الوعي الباطن في نظام الدوافع - الحاجات عند تقاطع الحاجات البيولوجية والاجتماعية . بينما يقع الوعي الأعلى في منطقة «تعطية» الحاجات الاجتماعية والمثالية . وننوه على الفور ان المقصود في الحالة الأولى ليس النزاع بين الدوافع غير المقبولة اجتماعياً والمعايير والمحرمات التي يفرضها المجتمع ، بل الصدام مع حاجة الفرد الى اتباع هذه المعايير والتكيف معها . ان الوعي الباطن والوعي الأعلى هما وليدا الحاجات وناتجاً تفاعلاً لها المعقد والمتناقض . ان تعاليم فرويد قائمة كلها على الصدام بين الهوى البيولوجي والأنا العليا الاجتماعية مما جعله يقصر موضوع تحليله كله على دائرة الوعي الباطن . ان مقوله الوعي الأعلى لا وجود لها في نظام فرويد ، كما لا يوجد في نظامه للحاجات المثالية كمجموعة مستقلة . وبما أن دائرة الوعي الأعلى موجودة وتتجلى بوضوح كاف في دائرة الابداع الفني على سبيل المثال ، لم يبق أمام فرويد سوى مخرج واحد هو العودة الى النزاع بين البيولوجي والاجتماعي وبتتصعيد الميول الجنسية المكبوبة وغيرهما من الأساطير المئاتية التي تأخذ بها الفرويدوية الأورثوذكسية . ونعتقد من جهتنا ان أساس تقسيم دائرة العمليات النفسية اللاواعية الى وعي باطن ووعي أعلى هو

التفاعل المتناقض داخلياً بين النزعتين الأساسيةين في وجود الطبيعة الحية ،
وهما نزعutan في غاية الضرورة وفي غاية التناقض في آن - أعني بهما نزعتا البقاء
والتطور .

إن آلية الوعي الأعلى القائمة على أساس الحتمية الموضوعية لتصرفاتنا
المربطة بها اختص به كل منا من معطيات وراثية وشروط تربية ، هي التي تولد
فينا الشعور الذاتي الذي لا يحتاج إلى دليل بمسؤوليتنا الشخصية عن أعمالنا
أي الحاجة إلى مسألة أنفسنا المرة تلو المرة : « هل أنا محق في تصرفني على
هذا الشكل ؟ » .

« عندما كان ليفين يسأل نفسه عنمن يكون ولماذا يعيش لم يكن يجد جواباً
فيتسلل اليأس إلى قلبه ، لكنه عندما كان يكف عن طرح هذه الأسئلة على
نفسه ، كان يبدوه أنه يعرف من يكون ولماذا يعيش ، لأنه كان يعمل
ويعيش بشكل ثابت ومحدد ؛ بل إنه صار في الفترة الأخيرة يعيش بشكل
ثابت ومحدد أكثر من السابق ..

كانت أفكاره تزرع الشك في قلبه وتشوش عليه رؤيه ما هو واجب عليه وما
هو غير واجب أما عندما لم يكن يفكر ، بل كان يعيش ، كان يشعر على
الدوم في نفسه بوجود حاكم لا يخطيء يقول له أي التصرفين أفضل وأيهما
أسوأ ؛ وعندما لم يكن يتصرف التصرف الواجب ، كان يشعر على الفور
بذلك »^{٤٠}

غنى عن البيان أن هذا « الحكم الذي لا يخطيء » لم يولد مع ليفين ، بل
خلقته حياة البطل السابقة كلها بدءاً من طفولته الباكرة . لكن دماغ الإنسان
لا يحلل لدى اختياره تصرفًا ما كل البدائل ولا يستحضر كل البراهين التي

٤٠ - تولستوي ل . ف : المؤلفات الكاملة ، ج ١٩ ، ص ٣٧١ - ٣٧٣

ترجح حلاً أو آخر ، ولا كل المواقف السابقة التي مر بها هو أو معارفه ؛ إنه ، عادة ، غير قادر على تقدير كل العواقب المحتملة لهذا التصرف أو ذاك ، ذلك أن تحليلًا عقلياً كهذا يحتاج ، بكل بساطة ، إلى وقت قد لا يتوفّله . هنا تتدخل الحاجة المهيمنة باستمرار في شخصيته لتملي عليه قرارها الذي يقبله الشخص ويراه على أنه « أمر الضمير » أو « نداء القلب » أو « القاضي الداخلي » .

وعلى ما يبذلوه فإن نشاط السوعي الأعلى وما يقترب من هذا النشاط من انفعالات دوراً هاماً في تحول الحاجات الموضوعية لتطور المجتمع إلى أهداف شخصية للفرد وإلى دوافع سلوكية له . والتصور القائل بتحول حاجات المجتمع تحولاً مباشراً إلى دوافع سلوكية فردية لأعضائه عن طريق الوعي المنطقي لهذه الحاجات تصور نشك في مطابقته للواقع . « فالحدودات النابعة من الوجود الموضوعي ، كما أشار إلى ذلك بحق الفيلسوف ماركسي الهنغاري لـ غارابي ، لا تعبّر عن نفسها مباشرة عن طريق الوعي الفردي (أو الذاتي) بل عن طريق ظواهر مستقلة عنه (أي عن الوعي) وأساسية بالنسبة إلى علم النفس كالحاجات والمصالح وغيرها » ٤١ . إن الماركسيّة وهي تؤكّد باستمرار على المشروطية الطبقية للمعايير الأخلاقية ، لاتقبل بالنسبة الأخلاقية ، فالطبيعي (فيما لو كان المقصود الطبقات التي تمثل الاتجاهات التقدمية للتّطور التاريخي) لا يتناقض والانساني الكلي بل يتّبّع معه . وبما له دلالته ان القوى التقدمية في زمنها كانت تدعى على الدوام الى المثل العليا في المساواة والاخاء وكراهة الفرد كفرد وقيمه الانسانية . وعلى العكس كان الرجعيون على اختلاف اشكالهم وألوانهم يدعون بعناد في سبيل تحقيق

٤١ - غارابي لـ : المادية التاريخية ومسألة الشخصية ، قضايا الأدب ١٩٦٨ ، عدد ٩ .

مصالحهم الطبقية الى اللجوء إلى الوعي الباطن (الى دائرة الغرائز البدائية ونزعة البقاء والخوف والعجز) أو إلى العقلانية الأنانية والتحسب والى استنتاجات من نوع « وماذا بيدي أن أفعل ؟ ». وكبديل « للفردية الحيوانية » لم تكن ترفع في هذه الحالات عادة شعارات تنادي بكرامة الشخصية الإنسانية وقيمتها القائمة بذاتها ، بل شعارات تدعوا الى عبادة « الجم眾ور » التي يفترض فيها سيره الأعمى وراء « قائد أو زعيم » .

إن سوء تقدير خصوصية الوعي والوعي الباطن والوعي الأعلى يؤدي الى محاولات دؤوبة لكنها فاشلة ترمي الى التوضيح والافهام والاقناع عن طريق حد الفرد على التمسك « بالوعي » والاسترشاد به ، وهذا أمر لم يفلح فيه أي مصلح طوباوي حتى الآن ، وأدى ولا زال يؤدي في حياتنا اليومية الى إضعاف مفعول العمل التربوي إضعافاً بالغاً .

وقد كان تصور التعرف الشكلي على أصول الحياة الاجتماعية ومعاييرها وقوانيينها من أجل تكوين شخصية قيمة اجتماعية واضحاً حتى لسقراط الذي حاول أن يفهم لماذا يعرف الإنسان الخير لكنه يفعل الشر . إن عظمة الضمير بوصفه المنظم الداخلي للسلوك النافع اجتماعياً تتحدد على وجه الضبط باستقلاله النسبي عن الثواب أو العقاب الاجتماعي الفوري . يقول بوشكين : « الاستهانة بحكم الناس ليس بالأمر الصعب ، أما الاستهانة بالحكم الداخلي فهو المستحيل ». ويقول ف . غ . كورولينكو « عندما أكون على يقين من أن أحداً لن يرى ولن يعرف وامتنع مع ذلك عن فعل ما - فهذا هو الضمير » وفي لاغرضية تصرفي الذاتية التي تعني شخصي وحده هذه (أي تصرفي وفق ما يميله على ضميري) مكمن تجاوز التعارض بين الحتمية وحرية الاختيار ، يقول لينين : « ان فكرة الحتمية ، اذ تقرر ضرورة التصرفات

الانسانية وترفض خرافة حرية الارادة ، لانتقصص إطلاقاً من عقل الانسان
ولا من ضميره ولا من قدرته على تقويم أعماله »^{٤٢}

إن نفسية الانسان نتاج التاريخ الانساني ونتائج وجوده الاجتماعي . فهي
محكومة مرتين بنظام العلاقات الاجتماعية لأن الانسان ينموا في وسط اجتماعي
معين ، ولأنه يرث تجربة الأجيال السابقة . لكن وارث هذه التأثيرات
الاجتماعية وحاملها هو عضو مادي من أعضاء جسمنا - الدماغ الذي يعمل
بقوانينه الخاصة القابلة لأن تعرف لا أقل مما تعرف قوانين الطبيعة الأخرى .
وبقدر ما تعمق معرفتنا لقوانين سلوكنا الخاص وتكتمل ، تزداد وسائل
تكوين الشخصية ودفعها الى الكمال ، وطرائق التعليم وال التربية ، واعادة
التربية فعالية . ان النجاحات في علم الانسان، كأي انجازات أخرى يحرزها
العلم ، يمكن أن تستخدمن لأغراض تقدمية ولأغراض رجعية : إما لتطوير
شخصية غنية وحياة ذات فعالية إبداعية تطويراً منسجماً ومتناجماً وإما لإنتاج
اناس آليين بالجملة .

فلنكن متفائلين ولنكتف بالاحتياط الأول . ولكن لا ينطوي حتى هذا
الاحتياط على تهديد لتطور الحضارة اللاحقة ؟ وماذا لوأخذ علماء النفس في
المستقبل ، مدفوعين بأفضل النوايا وأكرمها ، يكونون أناساً مثاليين وفق
تصوراتهم المحدودة تاريخياً عن هذا المثل الاعلى ، ثم يتبين ان هذا المثل
الأعلى ليس بالكمال الذي ظُنِّ فيه وأنه لم يُحسب في نموذج الانسان المنسجم
حساب لكل شيء ، ومن ثم يظهر على وجه الأرض أناس مثاليون لا يقوون
على الصمود أمام اختبارات المستقبل ؟ ..

٤٢ - لينين : المؤلفات الكاملة ج ١ ، ص ١٥٩

نقول مباشرة أن الإنسانية لا يتهددها إن مثل هذا الخطر . لأن الطبيعة تحرمه كما تحرم اختراع المحرك الدائم أو تحديد سرعة الالكترون ووضعه في مداره في نفس الوقت . هذا الحرم هو وجود الوعي الأعلى ، هو الاستحالة المبدئية لا مكانية التدخل الاعتراضي في آليات نشاط الدماغ الابداعي . يمكنك أن تحرم الإنسان من حياته أو من عقله ، لكنك لا تستطيع برمجة تفكيره وسلوكه برمجة تامة . وبهذا المعنى المادي فنفسية الإنسان وإرادته تملكان حرية لاتزول إلا بزوال الحياة نفسها .

الجانب الاجتماعي والإنساني
العام

في أعمال تشيخوف الابداعية

جيورجي بونيكوف

ترجمة: شوكت يوسف

(عن الروسية)

«تشيخوف والمعاصرة» - موضوع معقد ، متعدد الجوانب والحدود . إنه بالمعنى العريض للكلمة مسألة علاقة الإرث الابداعي لهذا الكاتب بعالم اليوم ، بمشاكله وأحداثه ، بأخطاره وآفاقه وبهاجس معاصر ينحاز حول الحاضر والمستقبل . أو ، بكلمة أخرى ، هو ما يمكن ان تقدمه أعمال تشيخوف لأناس عصرنا الذين يعيشون في ظل شروط اجتماعية وسياسية مختلفة ، وكيف تساعدهم في تكوينهم كمواطنين وتسهم ، في الظروف الحالية ، في تشكيل وتطوير الشخصية الانسانية .

أثار اهتمام العلماء منذ زمن بعيد سر حيوية أعمال الماضي الأدبية الكلاسيكية الكبرى ، مسألة ديمومتها فاعلةً مؤثرةً تاريخياً . تشير كل الدلائل على أن هذا الاهتمام يتضامن باستمرار وتنجم عنه اتجاهات علمية كاملة . تشكلَ مثل هذا الاتجاه العلمي في الاتحاد السوفيتي ، ونذكر على هذا الصعيد بدراسات ميخائيل خرابتشنكو التي تناقض الدور الوظيفي - التارخي للأعمال الأدبية .

تكمِن السمة المبدئية لهذه الدراسات في أنها لا تجني أشكال التناول الأدبي - التارخي التقليدية ، أو تطرح نفسها بديلاً مناقضاً لها ، فالاعتماد ، في الدراسات ذات الطابع الوظيفي - التارخي ، على حصيلة الدراسة هذه الظاهرة الأدبية أو تلك يميز ، جوهرياً ، أعمال العلماء السوفيت عن العديد من الاتجاهات الاجنبية المجددة بشكلٍ مطلق لسيرورة التلقى . فمهما تعددت التفسيرات تبقى في حدود فهم العمل الأدبي كمادة ، كحقيقة موضوعية قائمة ، بشكل مستقل وبصرف النظر عن معالجات القراء والنقد له . ومن الطبيعي ، على هذا الصعيد ، أن نميز التفسيرات المدعمة المعللة التي تعمق معرفتنا بالظاهرة الفنية المطروحة وتكشف حدودها الجديدة وبين المعالجات المتعسفة والذاتية .

في السنوات الأخيرة تناهى الاهتمام بالمسائل البنوية للأدب . كانت هذه الظاهرة مفيدة بوجه عام وقدرت إلى فهم أعمق لأعمال تشيخوف ، لكن ما زالت المسألة مطروحة ومثار نقاش ، إذ يقود التمايز في فهم الشكل الفني وفي ميتدولوجيـا دراسته المؤلفين غالباً إلى آراء واستنتاجات متباعدة .

ينطلق العلماء السوفيت ، خلافاً لأنصار المنهج البنوي - الشكلاـنـي ومنهج السيميوطيقيـا (نظرية الدلالة) الشاملـة ، من فهم الشـكـل كظاهرة

حاوية لضمون مرتبطة عضوياً بتعيم ظواهر الواقع الفعلي المطروحة في العمل الأدبي . ويعتقدون أيضاً أن الحياة المديدة التي تعيشها الأعمال العظيمة متعلقة بعمق هذا التعيم ، ويقدّرها بجمل نظامها الفني على نقل الأفكار والمعاني والتعبير عن الأحساس . ويعطي كل ذلك إمكانية لأن تُبعث هذه الابداعات دوماً من جديد ويشكل أساساً موضوعياً لقراءات جديدة لها ولإسهامها اليجابي الناشط في الحياة الروحية للأجيال المتعاقبة . ويجب أن تقود دراسة البنية الفنية للأعمال ، بالدرجة الأولى ، إلى إدراك واستيعاب أعمق لغزها وضمونها ، للسمات المميزة لها والأسس الموضوعية لحياتها عبر العصور ، أو على العكس أن تدلنا على أسباب عمرها القصير . وينبؤ أن مثل هذا التناول وحده الكفيل بأن يُسفر عن تعليمات قوية مدعاة في إطار الدراسات المتعلقة بالقضايا الأسلوبية والفنية .

مع ذلك تبقى مسألة استيعاب الشكل أمراً جوهرياً في القراءة الصحيحة للعمل الفني ، ومن أجل فهمه بعمق . فنستطيع مثلاً تفسير المعالجات الخاطئة لأعمال تشيخوف من قبل النقد المعاصر له ، بشكل أساسي ، بسبب جدة أدوات الكاتب الفنية التي بدت غير اعتيادية وغير مفهومة بالنسبة للكثيرين . بقي جوهر النظام الفني الذي استخدمه تشيخوف غير مفهوم كذلك من قبل مؤلفي الأعمال ذات الطابع السوسيولوجي الفج ، وما زالت بعض التفسيرات المعاصرة لأعماله تطرح نفس الفهم وتعزف نفس اللحن الذي ردد في حينه ليف شيسستوف وديمترى ميرجكوفسكي وغيرهما:

ظهر في السنوات الأخيرة العديد من الأعمال الدراسية المحللة لسمات منهج تشيخوف الفني هذه أو تلك وخصائص أدواته الفنية . لكن ثمة مسائل هامة كثيرة ما زالت تنتظر الدراسة .



نلاحظ لدى الاطلاع على الأعمال المعاصرة للباحثين الأجانب حول تشيوخ أنها تهمل بشكل صريح المضمون الاجتماعي - التاريني لقصصه ومسرحياته ، يعلنون بأن كل ذلك قد عفا عليه الزمان ، لذا لا يستحق مزيداً من الاهتمام ، وفي حالات أخرى لا يجري الحديث حول مثل هذه الافتراضات ، إذ تعتبر طبيعية تماماً .

قد يبدو مثل هذا الموقف مفهوماً ولا يفتقر إلى ما يسوغه . فالكثير مما رسمه تشيوخ قد غدا فعلاً من مخلفات الماضي ، خصوصاً بالنسبة للناس السوفيات ، وهذا يتعلق بالبيئة وبالشروط الاجتماعية للوسط وبمسائل أخرى هامة . لذا نأخذ على سبيل المثال قصة « نوبة » . فلا وجود الآن لموسكو القديمة ولزقاق سوبوليف الذي حدد الصراع الدراميكي في القصة . وقد يبدو ممكناً الافتراض بأنه يجب أن يكون قلق فاسيليف ودراماه الروحية غريباً تماماً وبعيداً عن عالم الجيل الجديد من القراء ، لكن ذلك لا يحصل وهنا بالذات لب المسألة . فالقصة مازالت تهمنا تؤثر علينا بدرجة لا تقل عن تأثيرها على معاصري الكاتب ، حيث تعتبر المسائل المطروحة فيها ، بالنسبة لهم ، حقيقة وواقعاً فعلياً .

لدى مطالعة الأعمال النقدية المشار إليها أعلاه لابد ألا تستلفت انتباها ظاهرة طريفة فعلاً ، وهي أن المضمون الذي يستخلصه الباحثون من أعمال تشيوخ يتناقض في عديد من الحالات بشكل جلي وقناعات الكاتب التي انعكست صراحة في تصريحاته المباشرة .

نخلص من ذلك إلى استنتاج هام . فمن جهة أولى لا يعوق الطرح التاريني - الاجتماعي للصراعات والمواضيع والنهج الفنية لدى تشيوخ مطلقاً فهماً المعاصر ، لا يعوق حياتها المديدة ، مثلما لا يعوق عبر العصور

حياة ابداعات شكスピエير وبليزاك ، سرفانتس وتولستوي وغيرهم من الكتاب العظام .

ومن جهة ثانية يفتح إنكار الواقعية الفنية لنصوص تشيخوف السبيل أمام تفسير متعرّضٍ لها على ذاتية لاحدٌ لها . فيختفي مع الحقيقة الاجتماعية - التاريخية في مثل هذه الدراسات كل ما يميز تشيخوف كفنان . وتغدو أعمال الكاتب علةً وحسب لافتراضات سالدارسين وتأملاتهم التي لا علاقة لها حتى غير مباشرة بتشيخوف .

في الدراسات المشار إليها أعلاه لا تمثل الواقعية الموضوعية لضمون وبنية أعمال تشيخوف وحسب ، لاتؤخذ بعين الاعتبار كذلك السمات الأساسية للمنهج الواقعي الذي ينظر إلى ظواهر الواقع في حدودها التاريخية والاجتماعية الملموسة . علمًا أن هذا التناول فتح أمام الفنانين الواقعيين إمكانات لا حدّ لها للكشف وبالتالي العلاقة المتبادلة بين الإنسان والوسط . ويجدر هنا أن نؤكد على أن هذا النهج لم يعُق مطلقاً طرح قضايا الوجود الانساني الجذرية ، بل واستطاع الكتاب بفضله طرحها وحلها بشكلٍ أعمق وأعرض مما كان في السابق .

حقق الفنانون الواقعيون العظام في القرن التاسع عشر هذه الإمكانيات كل على طريقته - كشف كل على طريقته العلاقة المعقّدة القائمة بين النظام السائد والقيم الروحية الإنسانية العامة . بدا ذلك في حالة معينة على شكل صراع صريح بين الإنسان والوسط ، وإبراز سطوة الوسط وتأثيره الشديد على الإنسان . وجده مثل هذا الصراع تعبيراً جلياً إلى أقصى حد ممكن في أعمال بليزاك ، وفي حالات أخرى حدد هذا الأمر تناقض العالم الداخلي للشخصيات وبحثهم الدؤوب عن حقيقة ومعنى الحياة .

ليس اقتران الجانب التاريخي الملموس والأنساني العام مع بعض ، من خلال تناقضها وصراعهما ، قانون الابداع الواقعي حصرًا كما قد يبدو . فكانت لدى الرومانطيكيين والكلاسيكيين أيضًا ظروف محددة متناقضة وطلعات الأبطال السامية . ورغم أن هذه الظروف قد صورت بشكل آخر ، دونها سعي لتؤخّي الصدق التاريخي ، لكنها عينت بالذات إمكانية حالات الصراع .

إن هذا أشبه وأقرب ما يكون - وإن في شكل أكثر عمومية لتجلي قانون وحدة وصراع المتضادات في الأدب . ولقد حدد العكس الأكثر عملاً لهذه المقوله الديالكтика ، في المقام الأول ، سمات المناهج الفنية المتعاقبة . تلخص دور الواقعية النقدية في هذه السيرورة في تأكيد مبدأ تصوير الواقع الحقيقي في حدوده الاجتماعية - التاريخية والقومية الملمسة وبشكل صادق . ألح على ذلك بشكل خاص نيكولاي غوغول في دفاعه عن المبادئ الواقعية : « حقاً حان الوقت لأن نعرف بأن التصريح بانصادق الأمين للشخصيات المذهلة بحيويته وتكامله ، لدرجة تجعلنا نقول : حقاً نعرف هذا الإنسان - هو التصوير الوحيد النافع جوهرياً » . يكمن النفع هنا في الكشف المقنع للصراع المطروح الذي جرى الحديث عنه . فعندما يوضع هذا العمل الصحيح الصادق على المسرح يكون - كما قال غوغول : « بمثابة درس حي يقرأ لجمهور كامل ، حيث يصور ، في إضاءة احتفالية ومع هدير الموسيقى وضحك الجموع ، العيب المتواري ، ويزد ، عبر مشاركة جماعية ، الاحساس السامي المكنون » . انعكس هذا الدور الذي اضططلع به منهج الواقعية النقدية في معادلة بيلينسكي التي تقول بأن المدرسة الجديدة قد « عرّفت الفن كتجسيد للواقع بكل حقيقته » . وطبقاً لذلك « يمكن ألا تكون مشابهة الوجوه المصورة لمعادها في الواقع كل شيء ، لكنها تشكل مطلبتها

الأول (والكلام هنا عن المدرسة الجديدة) الذي لا يمكن أن يكون في العمل ، بدون تحقیقه ، شيء حسن » .

أفرز المبدأ الواقعي الخاص بتجسيد صراع القيم السامية ذات الطابع الانساني العام مع الأعراف والأخلاق والظواهر الاجتماعية - التارikhية المناقضة لها - أفرز منهاجًا جديداً في تجسيد هذه القيم ، أصبح في عداد الماضي أبطال الأدب الكلاسيكي والرومانتيكي الذين جسدوا في ذاتهم هذا المثل الأعلى الايجابي . ففي ظل الاخراج على المتطلبات الجديدة ، الخاصة بال الموضوعية والصدق ، غدا هذا الأمر مسألة معقدة للغاية وغير قابل للتحقق بوجه عام . لذا كانت الانجازات الأساسية للواقعية النقدية في تأكيد المثل الأعلى عدا بعض الاستثناءات القليلة ، مقتصرة على تجسيده عبر النفس الداخلية العام للعمل .

ولقد صاغ تشیخوف بدقة متناهية هذه السمة ، فالكتاب الواقعيون ، برأيه ، « يكتبون الحياة كما هي عليه ، وبما أن كل سطر مشبع بإدراك الغرض ، فإنك ، إضافة للحياة كما هي ، تحسُّ بتلك الحياة التي يجب أن تكون ، وهذا يأسرك » .

يمكن اعتبار هذا المبدأ عاماً بالنسبة للواقعية الروسية ، لكن حققه الكتاب كل على طريقته . ولقد ساعدت عملية البحث عن إمكانات وفرص جديدة لتحقيقه إلى فتوحات إبداعية لدى الفنانين الكبار ، وألغت منهج العكس الفني للواقع وأدوات التعبير الفني ، ودور تشیخوف في تاريخ الأدب العالمي مرتبط بحل هذه المسألة ، وحتى يمكن أن يكون ذلك بدرجة أكبر من سابقيه . ويرجع السبب في ذلك ، قبل كل شيء ، إلى أن تشیخوف كان متحرراً أكثر من غيره من أوهام كثيرة تميز بها سابقوه العظام من

غوغول وحتى تولستوي ، وأحسنَ بعمق خاص ضرورة التجسيد اللامباشر ،
غير الصريح للمثل الاعلى الايجابي وللقيم الأخلاقية الإنسانية العامة ،

★ ★

مقوله تشيخوف الخاصة بعكس الواقع موجهة بشكل عام ضد
التسجيلية ، وانتهت الى مطلب تجسيده (أي الواقع) من قبل الفنان عبر
طابعه الإشكالي إن جاز التعبير . طريفٌ في هذا المجال تعليق تشيخوف حول
أ. بيسيمسكي : « أقرأ أ. بيسيمسكي . موهبة كبيرة وكبيرة . أفضل
أعماله « رابطة النجارين ». لكن رواياته مثقلة بالتفاصيل فيها ماله طابع زمني
مؤقت - كل تلك الدبابيس الموجهة إلى نقاد وليبراليي ذلك الزمن ، كل
الملحوظات النقدية الطاحنة للحذاقة والمعاصرة إضافة إلى ما يسمى بالأفكار
العميقة هنا وهناك . كم يبدو كل ذلك في زمننا تافهاً وساذجاً؟ فجوهر المسألة
أن على الفنان أن يهمل ، أو يمر مرور الكرام أمام كل ماله معنى مؤقت » .

ترددت نفس الفكرة في رسالته إلى أخيه الكسندر إذ ينصحه أن يركز
على « ماهوحياتي ، أبيدي ، لا على ما يشير الى احساس الصغيرة ، بل
المشاعر الإنسانية الحقة ، ويلومه بسبب تركيزه في أعماله على « الصغار » .

يوضح مثل هذا الموقف الابداعي ، من جانب تشيخوف ، الكثير من
تصريحةه وأقواله حول قضيائِ الابداع الفني : مثل اقتناعه بأن العقل ضروري
للكاتب لا أقل من الموهبة ، موقفه المؤيد والمقدر للمنهج العلمي ، والتأكيد
بأن اطلاعه على العلوم الطبيعية أثر إيجابياً على عمله الابداعي - أغنى
معلوماته وعصمه من أخطاء كثيرة ، وهنا يمكن أيضاً كذلك أصل نقده الحاد
لتولستوي بسبب عدم رغبته في الاطلاع على آراء الاخصائيين إزاء القضايا

التي تشير اهتمامه . ويصب كل ذلك عموماً في التأكيد على الدور الحاسم للعقيدة في إبداع الفنان .

كتب تشريح مایلی : « الكاتب يتأمل ، يختار ، يخمن ، يركب . وفترض هذه الأفعال في حد ذاتها في الأساس سؤالاً ، وإذا لم يطرح الكاتب على نفسه من البداية سؤالاً ، فلا معنى للتخمين ولا من شيء يختار . وباختصار فإذا ما أنكرنا في الابداع السؤال والقصد ، فيجب الاعتراف بأن الفنان يبدع دون هدف ، بدون قصد ، بدون فكرة مسبقة ، تحت تأثير الانفعال ، لذا فإذا ماتباهي مؤلف مابأنه يكتب قصة بدون هدف مطروح مسبقاً ، بل على التوكل وكما يقوده الاهام أسميتها مجنوناً » . وكتب تشريح حول أحد الكتاب المعاصرين له مایلی : « لايفهم أن أصالة المؤلف ليس في أسلوبه فقط ، بل في طريقة تفكيره ، في قناعاته وفي كل ما يميزه كإنسان » . يحدد تشريح بدقه دور الفكر البورجوازي في الابداع الفني ، فقد أشار بعد قراءته لإحدى الروايات المعاصرة إلى مایلی : « هدف الرواية دغدغة البورجوازية . كن مخلصاً لزوجتك ، تبعد واياها ، أكسب ثروة ، أحب الرياضة وستسير أمورك سيراً حسناً في الدنيا وفي الآخرة . تحب البورجوازية كثيراً النهاذج « الایجابية » والروايات ذات النهايات السعيدة ، إذ تطمئنها بأنه يمكن اكتناز المال دون اقرار ذنب ، يمكن أن تكون وحشاً مفترساً وسعيداً هادئاً البال في ذات الوقت » .

انعكست فكرة الدور الخامس للتفكير ، للعقيدة في الإبداع الفني كذلك في أساس نقده الحاد للأدب المعاصر المتميز بالبرود والخواء الفكري ، صرحت شيخوف في معرض نقاشه مع سوفورين أثناء الجدال الدائر بهذا الصدد بما يلي : « من يعتقد فعلاً أن حاجة الإنسان للأهداف الرفيعة البعيدة قليلة كحاجة الحشرة لها ، وأن كل « بلوانا » في هذه الأهداف ، لا يبقى له إلا أن

يأكل ويشرب وينام وعندما يشعر بالملل يركض ، يهوي بجهته ، ورأسه بين يديه ، على زاوية الصندوق » .

توصل تشيخوف إلى فكرة الدور الخامس للعقيدة الفكرية في الإبداع الفني على أساس تجربته الخاصة ، فتميز النصف الثاني من عقد الثمانينات ، خصوصاً نهاية بتأملات وتفكير مضمن من قبله حول ضرورة تسلحه الفكري . من بين تصريحاته بهذا الصدد تستلفت الانتباه رسالته إلى أ . بليشفيف المؤرخة في التاسع من نيسان عام ١٨٨٩ . فيقول في معرض حديثه عن رواية يعتزم كتابتها وأعطتها في حينه أهمية خاصة أنه كالمحيطين به لا يعرف نقطة الصواب أو الخد الصحيح Standard , Norm « كلنا نعرف ما هو الفعل غير الشريف ، لكننا لا نعرف ماهية الشرف » . وفي تلك الظروف يصوغ هدفه الإبداعي على الشكل التالي : « ... أهدف إلى ضرب عصافورين : أن أصور الحياة بأمانة وصدق ، وأن أبرز بهذا السياق مقدار انحرافها عن الصواب » .

بقي تشيخوف ملخصاً لهذه المقولـة الإبداعية الثانية ، الواحدة حتى النهاية . وكما برهن الزمن أسمهم السعي إلى تصوير صادق للحياة وإبراز انحرافها عن الصواب في تطوير نظام تشيخوف الفني . فكلما أدرك الكاتب بشكل أعمق الواقع المعاصر ، كلما غدت حقيقة اللوحات التي يرسمها حادة ، لامهادنة ، وكلما تعرّت أخطاء ولا مقولـة نظام الأخلاق والعلاقات الاجتماعية السائدة ، كلما بدت متشبعة « بوعي الهدف » وكلما ارتسم فيها بوضوح أكثر التطلع إلى حياة أخرى - إلى تلك التي يجب أن تكون » . التقط هذه الوحدة المتناقضـة لنهج تشيخوف الإبداعي قبل غيره مكسـيم غوركي وعرض ذلك في تقريرـة لقصـة « في المنخفض » .

وأشار غوركي قبل كل شيء إلى أن تشيشوف «لم يختلف شيئاً من عنده أبداً» لا يصور شيئاً غير موجود في هذا العالم». وفي تأكide على واقعية الكاتب الصارمة وإشارته بوجه خاص إلى أنه لا يزَّين الناس يعترف غوركي بأن اللوحات التي يرسمها تبدو قائمة ، لكن ذلك جانب واحد فقط بالنسبة لغوركي في العمل المطروح ، إذ تخلص سمتها الجوهرية الأخرى في أن الكاتب يكشف قتامة الحياة ، رتابتها ، فوضاها من وجهة نظر رفيعة ، وأن كل قصة جديدة له تعزف نغماً هاماً وضرورياً يشيع النشاط وحب الحياة . . . وينهي غوركي فكرته حول هذه القصة بالقول : «وفي هذه القصة التراجيدية والقائمة جداً يرن هذا النغم بشكلٍ أقوى من السابق» .

★ ★ ★

ترتبط سمة تشيشوف الفني المشار إليها عضوياً بسمة أخرى قيمها غوركي عالياً أيضاً . فكتب في رسالة له في كانون أول لعام ١٩٩٨ أن واقعية تشيشوف «تسمى لدرجة الرمز الخي المللهم المبتكر» . وأشار إلى فن تشيشوف المتميز الذي يحمل القراء ، يدفعهم إلى تعميمات فلسفية .

يمكن أن يكون فن الارتقاء من نشرية الحياة اليومية إلى تعميمات فلسفية أحد الأسرار الأساسية لمجمل النظام الفني التشيشوفي . وبتحقيق هذه المهمة بلغ الكاتب هدفه الرئيسي - «تصوير الحياة بأمانة وصدق وإبراز مقدار انحرافها عن الصواب» . وهكذا ففي قصة «الرجل الذي عاش في قوعة» ، وبنتيجة وصف بسيط كما يبدو لبعض تفاصيل حياة المعلم بيليکوف اليومية يبرز تعميم هائل لصورة الإنسان المنطوي المتوقع ، لكن القوة الفنية للقصة توحى لنا ، تعطينا أكثر من ذلك ، فيقدم الكاتب تصوراً تعميماً عن الحياة «الواقعية» - المناقضة لتلك التي يجب أن تكون .

ثمة نسمة أخرى تميز بها تشيخوف كفنان فهو يقود قراءة إلى الخلاصات أو الاستنتاجات بشكل غير ملحوظ تماماً بانياً قصته بشكل ينبع في الحكم النهائي كأمر لا جدال فيه اقتضته طبيعة الحال . ولا يتكون عبر افتراضات ومحاكمات معقدة ، بل يوحى به أو يفرضه المنطق الطبيعي السليم ومجمل الاحاسيس والمشاعر التي يثيرها السرد القصصي .

في قصة « الرجل الذي عاش في قوقة » يبدأ كل شيء من وصف عادات وتصرفات بيليکوف اللاطبيعية التي ترسم في أذهاننا صورة كوميدية له . وفي الواقع لا يبدو مضحكاً إنسان يخرج في طقس مشمس دافئ متنعلاً جزمة ومتأنقاً مظللة ومرتدياً معطفاً مبطناً بالقطن ؟ ثم يعود المؤلف فيذكرنا بأكثر من موضعٍ بعادات بطنه الكوميدية . فيذهب بيليکوف حتى إلى لقائه الحاسم مع كوفالنكو بتاريخ الثاني من أيار ، وحيث كان الطقس دافئاً مرتدياً معطفه المبطن .

ليس البطل أو الشخصية المضحكة « المرتبكة » جديدة لدى تشيخوف ، بل ونعتز عليها في العديد من قصصه المبكر ، لكنها الآن غدت أغنى وأكثر تعقيداً .

تبقى فكرة لاطبيعية أو غرابة حياة معلم اللغة الأغريقية حتى النهاية هي الأساس ، ييد أن غرابة صورة بيليکوف ستكتسب تدريجياً تعقيداً أكثر وستبرز بنتيجة ذلك غير مضحكة فحسب ، بل وشريرة خبيثة . يظهر فيها بعد أن بيليکوف قد اعتاد « التقوّع » على ذاته بسبب كرهه للحاضر ، قرفه من الحياة المحيطة ، خوفة منها ورغبته في التواري والابتعاد عنها ، ثم نعرف بعد ذلك أن بيليکوف قد سعى إلى إخفاء أفكاره ، لذا لم تكن مفهومة أو طبيعية بالنسبة له إلا شتاء التحريريات ، تشكيك فيما عدتها وتصورها تُخفي أشياء أخرى غريبة تنذر بالخطر .

يشتد الاحساس بغرابة عادات بيلىكوف ويتسع ليشمل أفكاره . وهنا تحل مرحلة جديدة في كشف صورة هذا المتوقع ، هذا النموذج المنطوى على ذاته . يبدأ الحديث عن علاقته بالناس ، عنه كظاهرة في المجتمع . فيتضح من خلال ذلك أن بيلىكوف ليس حلزوناً منكمشاً داخل قشرته رعباً ، بل إنساناً يفرض على المحيطين به فهمه مضطراً زملاؤه في المدرسة أن يجدوا حذوه ويتبعوا صرعته الانطوائية . وقد نجح في ذلك ، لايجري الحديث بشكل مباشر عن غرابة هذا الوضع ، لكن ذلك يغدو واضحاً لذاته بعدئذ ، نتبينه من نبرات صوت الراوي ، فيصبح بوركين قائلاً : « تعالوا ، اقتربوا إليها المثقفون المذهبون الناشئون على أفكار ثورغنيف وشيدرين ! إن هذا الانسان الذي يخرج متعملاً الجزمة وحاملاً المظلة دوماً قد كانت المدرسة بيديه طوال خمسة عشر عاماً ، لا المدرسة فقط بل المدينة كلها ! ». هكذا يبدأ الانسان الذي بدا مصحكاً في بداية الأمر ، يرتدي ملامع ظاهرة غير عجيبة بقدر ما هي مميزة للحياة كما هي عليه . ونلاحظ أنه كلما أخذت صورة المعلم أعقد كلما صار الاحساس بغرابة حياته وتصرفاته أوضح وأعمق .

نتعرف بعد ذلك عن قرب على محيط بيلىكوف ، على تلك المدينة التي كان له ، كما اتضح ، تأثير قاتل عليها ، تساعد واقutan على تعرفنا عليه أكثر - ظهور كوفالنكو المعلم الجديد في المدينة مع أخيه فارنكا وبروزنية لدى سيدات الوسط التعليمي بتزويجه من فارنكا .

إن فكرة هذا الزواج الذي شغل بال وتفكير الناس كافة لوحدها لإقناعنا بقتامة وتفاهة الحياة في هذه المدينة ، ويعترف الراوي الذي شارك في هذا « المشروع » بهايلى : « ما الذي لا يحدث عندنا في الريف بسبب الضجر والملل ، كم من أشياء لاحاجة لها وتفاهات لامعنى لها ! ». مع ذلك كم

يبدوا طبيعياً زواج فارنكا من بيليكوف ، يقول بوركين حول ذلك مايلي : « هذه هي الحال بالنسبة لفتياتنا ، فإنهن يقبلن الزواج من أيِّ رجل كان ، لالشيء ، إلا ليتزوجن » .

ثمة في الختام بضعة كلمات فقط على لسان أخي فارنكا في وصف الوضع العام في المدرسة ، لكنها ترن كحكم مبرم ، يقول لزملائه : « أوتعتقدون أنكم مربون ، معلمون !؟ لستم إلا عصبة من الصيادين ، وهذا ليس حرم علم ، بل مؤسسة خيرية تفوح من حوها رائحة العفونة كمحفر الدرك » . يدقق شقيق فارنكا تقييمه لبيليكوف فيقول أنه قبل كل شيء واس ، مخبر ، يهودا ، وتدعيم الاحداث اللاحقة التي تدفع بالقصة إلى الخاتمة هذا التقييم .

مع أن بيليكوف معجب بفارنكا ، لكنه يُسُوف ، لا يجرؤ على الخطوة الخامسة . ييد أن الأمر هنا لا يتعلّق بالخوف . فمجمل الموقف يعطينا إمكانية الاستنتاج التالي : لسنا إزاء جبان ، بل إزاء غير حامٍ للأوضاع القائمة . يماطل بطلب يدها لأن وجهات نظر فارنكا وأخيها تشير ارتياهه : « عندها وعندها أخيها نمط من الأفكار غريب ، يفكرون بطريقة عجيبة ، وشخصية كلّيهما عنيفة » . عندما أتى إلى كوفالنكو للمصارحة أشار له بصراحة إلى طابع تصرّفه الحذر . فيرى أن من الخطأ على المعلم أن يركب الدرجة . ثم يضيف : « إنك شاب في مقتبل العمر ، وأمامك الحياة كلها فيجب أن تكون في غاية الحذر . ولكنك مستهتر ، مستهتر جداً » ، لكن بماذا يستهتر كوفالنكو ؟ طبعاً بالنظام القائم ، وكيف لا يحصل سوء فهم بهذا الخصوص يصرح بيليكوف بهمايلي : « وبما أن هذا غير مسموح به علينا لذا لا يجوز » . ويتابع في موضع آخر فيقول صراحة ويدون مواربة : « يجب أن تخترم السلطات » وفي النهاية يحذر كوفالنكو أنه يرى من واجبه « تقديم تقرير إلى

السيد المدير بمضمون الحديث الذي جرى .. بخطوته العريضة ، ولاشك أن الأمر هنا يتعلق بوشاعة سياسية .

تعيدنا وفاة بيليكوف إلى وصف المؤلف له في بداية القصة ، « كانت تعابير وجهه وهو راقد في التابوت وديعة رضية ، بل وفرحة ، تماماً كما لو قد سره أنهم وضعوه في النهاية في قوقة لن يخرج منها أبداً . نعم لقد حققت حلمه ! »

وهنا تعرى تماماً وحتى النهاية غرابة آرائه ، حيث يغدو الموت المثل الأعلى في الحياة والتابوت قمة التطلعات .

هكذا كان هزل تشيشوف في النصف الثاني من التسعينات ، هزل مفعم بالألم والغضب العظيم . لكن هنا غير صريح فتشيشوف لا يغير طريقة سرده المادئة شكلاً . لكن أي شيء غير الغضب يمكن أن يجعل كلمات الرواوي التالية طبيعية لهذا الشكل : « أعرف أن دفن أناس من قبل بيليكوف عمل ممتع للغاية » .

حددت الأحداث اللاحقة نموذجية بيليكوف ، قدمت صورة للإنسان المتوقع المنطوي ، رمز نمط الحياة المغلب . لذا من الطبيعي أن تكون فرحة من دفن بيليكوف قبل أوانها . ذهب بيليكوف لكن الحياة لم تتغير : « سارت الحياة كسابق عهدها قاسية ، عملة مجدها ولم تصبح أفضل » .

وهكذا تترسخ القناعة في خاتمة القصة بغرابة وعدم سلامية نمط الحياة هذا . وهذه القناعة لا يكونها الإحساس بتفاهمه نمط الحياة البيليكوفية الميتة . فلا يفارح القارئ من البداية وحتى النهاية الإحساس بأنه يجب أن تكون الحياة غير ماهي عليه ، فكم كانت سخيفه مثلاً فكرة تزويج فارنكا من بيليكوف ، لكن مع ذلك صار ثمة هدف ملاً إلى حين ما الحياة الفارغة لسيدات الوسط التعليمي بمضمون ما وإن كان سخيفاً : « تغيرن ،

أصبحن جمِيعاً الآن مشرقات الوجه ، مستبشرات كأنهن قد عثرن ، في نهاية المطاف ، على هدف حياتهن ». وهذه صرخة أطلقها بوكيين بعد الحديث عن دفن بيليکوف : « آه الحرية ! إن أقل إشارة إليها ، إن أضعف أملٍ في الوصول إليها لكفيل بأن يهب نفوسنا أجنة نطير بها . أليس كذلك ؟ ! » .

وهذا ليس تصريحاً من قبل المؤلف ، بل نداء للقارئ ، لكن مع اعتقاد تام بموافقته الكاملة على ذلك .

هكذا يرسم الصراع الدرامي الأساسي في القصة . صراع بين نمط حياة قائم ، مسيطر غير صحيح وآخر سليم يجب أن يقوم . تطل فكرة ما يجب أن يكون عليه الواقع في أعمال تشيكوف في التسعينات بشكل ناعم خفيف لطيف على أرضية لوحة طبيعية : « إننا إذا نظرنا في ليلة مقمرة إلى شارع قروي متسع بمساكنه وأسيجته وأشجاره النائمة رفف على نفوسنا سلام عظيم وسكونة مريحة ، إذ تبدو القرية في صفاتها وقد ظهرتها ظلال الليل من المشاغل والمتاعب والأحزان فيشع منها نوع من الجمال اللطيف المزوج بالرهبة ، ويخيل للرأي أنه لم يبق شر على وجه الأرض وأن الخير قد عم كل مكان »

تأتي بعد ذلك كلمات إيفانوفيتش حول فقر وخواء حياة الناس اليومية . تليها كلماته الغاضبة التي تدين الانتهازية والتأقلم مع الظروف السيئة : « كما تقضي الظروف على المرء بأن يتقبل الإهانة ويرضخ للإذلال دون أن يجرؤ على فتح فمه بكلمة واحدة أو اتخاذ جانب الناس الشرفاء الأحرار ، بل وبأن يغالف نفسه ويكذب عليها ويبتسم ، وكل ذلك من أجل

كسرة من الخبر ، أو ركن دافء أو وظيفة حقيرة ، لا ، لا ، إنها حياة لانطلاق ! » .

نام بعدها بوركين بسرعة ، أما إيفان إيفانوفيتش فلم يقواعد النوم . وتنتهي القصة بالتنويه إلى أنه جلس طوال الليل يدخن ويفكر من جديد حول الموضوع ذاته .

وهكذا نرى أنه كلما استوعبنا تلك الحياة اليومية التي يصورها تشيخوف ، كلما اقتربنا بعدم صحتها ، وبأنه يجب أن تكون على غير ماهي عليه ، بشكل ينسجم مع وجدان وعقل الإنسان والطبيعة المحيطة به . هذه هي الهواجس والأفكار التي تنتاب إيفان إيفانوفيتش والتي ي يريد الكاتب أن يُصيب قراءه بعدواها .



مع تدقيق النظر في نظام تشيخوف الفني يكتشف المرء أنَّ الانطلاق من نشرية الوجود اليومي ثم السمو حتى التعميم الفلسفى ، والقدرة على تصوير الحياة بأمانة ومدى انحرافها عن الصواب هو بالنسبة لتشيخوف مسألة ربط فني بين الظواهر الاجتماعية - التاريخية ومايدعى بالتصورات والأحساس ذات الطابع الانساني العام .

لكن الفصل هنا بين الجانبين الاجتماعي - التاريخي والانساني العام غير سليم على طول الخط . وفي الحقيقة فإذا كانت المفاهيم حقاً إنسانية عامة فهذا يعني أنها اجتماعية أيضاً ، لذا يمكن أن تكون دقيقين أكثر إذا تحدثنا عن قناعات ، آراء ومفاهيم اجتماعية ، طبقية ملموسة تاريخياً وعن تصورات أكثر ثباتاً ورسوخاً من الناحية التاريخية ، متشكلة على مدى عصور ، هذه التي اتفق على وصفها بالانسانية العامة .

رأى تشيخوف الطابع الانساني لهذه المفاهيم وكان ذلك بالنسبة له أفضل دليل على الوجهة التقدمية للسيرورة التاريخية مع كل تناقضها وتعقيدها .

كانت المفاهيم الانسانية العامة بالنسبة لتشيخوف هي ما حققته الانسانية فعلاً خلال سيرورة كفاحها المزمن مع الطبيعة وخلال سيرورة أنسنة الانسان ، وهذه ليست نهادج محفوظة ترقد في خزانات ، بل تخص الانسان منه وله - إنما أحاسيسه - كحس العدالة على سبيل المثال ، وهي التي تميزنا نحن البشر ، برأي الكاتب ، عن الحيوانات .

ليست هذه المفاهيم - الأحاسيس عند تشيخوف معطى متكوناً قائماً بشكل نهائي وإلى الأبد ، بل يمكن أن تتطور ، تتحسن ، تتغير ، تحرّف وتشوه . وقناعة الكاتب هذه تحدد تصوره لدور الأدب في المجتمع ، لمسؤولية الفنان إزاء عمله وللمعايير الأساسية في تقييم الأعمال الفنية .

ظهرت في تلك السنوات أعمال كثيرة أعلن مؤلفوها عن تخليهم عن التقاليد الانسانية للثقافة العالمية وتشكل اتجاه عدواني عريض غير متجرانس الأساس وبدأ هجومه الضاري على القيم ذات الطابع الانساني العام بقصد استئصالها ودحضها . كان تشيخوف عنيفاً متشددًا إزاء مثل هذا الأعمال حتى وإن كانت بأقلام كتاب موهوبين ومعروفيين جداً ، لأنه كان مقتناً أنهم يخدمون الباطل ، إذ ينسفون قيمة إنسانية حقة تقوم عليها الحضارة الإنسانية . كتب في معرض تقويمه رواية « التلميذ » أن مؤلفها بورجيه وأمثاله « يسفهون من أبراجهم العلية الوجدان ، الحب ، الشرف ، الأخلاق موحين للناس أن كل ما يلجم الوحش بداخلهم ويميزهم عن الكلاب وكل ما أحرز على طريق الصراع المزمن مع الطبيعة سهل استئصاله . . . » .

في إشارته إلى الخطر الكبير لمثل هذا النشاط الهدام على المجتمع رسم تشيخوف لوحه الانحلال التي تذكرنا بالسمات الإنسانية للمجتمع البورجوازي المعاصر . يكمل « خطابه » : « حيث الانحلال ، الخمول واللامبالاة ثمة الشذوذ والعهر والدعارة ، الشيخوخة المبكرة ، الشباب الضجر المتذمر ، ثمة انحطاط الفن ، اللامبالاة إزاء العلم ثمة اللاعدالة بكل أشكالها ». ليس صعباً الاقتناع أن هذه الكلمات شبيهة بالنبوة .

إن النظر إلى المفاهيم والأحساس الإنسانية العامة على أنها ظاهرة مرنة يمكن أن تتطور وتتغير ، يمكن إحامدها وإيقاظها أمرٌ جوهرى جداً لفهم إبداع تشيخوف بوجه عام .

رأى تشيخوف الخطر على القيم الإنسانية في الواقع الاجتماعي المعاصر . وترسم أعماله الكثيرة تشوها ، بتأثير الأخلاق السائدة والنظام الحقوقي القائم وسيرورة انحراف وتشوه إنسانية الإنسان . وهكذا كان جوهر تحول الدكتور ستارتسف إلى أناني جشع بشكل مقرف . (قصة « إيونيتش ») .

وعكست قصة « حياتي » هذه السيرورة بشكل محدد ودقيق . يقول بطل القصة في حديثه عن معاملة الناس « المرموقين » ، بمن فيهم النبلاء والتجار والموظفين ، للشعب الكادح مايليل : « لكن أكثر ما أدهشني في وضعى الجديد غياب العدالة تماماً . ذلك الأمر الذى يعبر عن المواطن ابن الشعب عادة بصيحة « ما فيه الله ! » .

وفي الواقع روت لنا أعمال تشيخوف الأولى كيف فقد أبطال هذه القصص الحياة والضمير ، وكيف غداً تدنيس كرامة الإنسان كل يوم أمراً طبيعياً لديهم . وقد منطق تطور هذا الموضوع في أعماله التالية إلى استيعاب

أعمق فأعمق للآلية الاجتماعية - السياسية السيرورة من تشوه الواقع الشخصي والاجتماعي . لم تعد القضية الآن مجرد مفارقات ، بل دراما استشراء الظلم - سيادة اللاءدة بشكل وقع .

في قصة « حياتي » الجزار بروكر في مقتنع بصلابة أن لكل إنسان عمله أو وظيفته في الحياة يسميهما هو « علىَّ » : « للمحافظ علمه ، وللمطران علمه ، للضابط علمه ، للطيب علمه . . . أما أنت - موجهاً كلامه لبطل القصة ميسايل - فلا ترعى علمك ، وهذا أمر لا يجوز السباح به ». هو مقتنع بوجوب معاقبة ميسايل لتمرده ، لعدم احترامه النظام القائم . « على كل رتبة أن تتذكر وظيفتها ، ومن لا يرغب بذلك لكرياء في نفسه وجبت معاقبته ». هذا هو تصوره للعدالة المتفق تماماً ووجهت نظر المحافظ الذي يحدِّر ميسايل بأنه إذا لم يقلع عن الفوضى وخرق النظام ، إذا لم يبدأ حياته كما يحدِّر بمقام النبيل فسيطرد من المدينة .

لا يختلف الدكتور بلاغوفو النشط « الحسن التربية » عن الجزار والمحافظ في شيء . فعندما يحاول ميسايل تذكرة بالعدالة وإقناعه بأن على الأقوياء ألا يظلموا الضعفاء ، ألا يكونوا « طفليين أو شرقاء تعبُّ أفضل العصير » يقاطعه بغضب وبنفاذ صبر لأن الاهتمام بالعدالة - حسب رأيه - هو « الجانب التافه والرمادي للحياة ، أو ليس كريهاً أن يكرس المرء حياته لها ؟ إذا كانت حشرات معينة تظلم أخرى فإلى الشيطان جميعاً ، وليرأكلوا بعضهم بعضاً ! ليس بهم يحدِّر التفكير فلا فرق سيموتون ويتعنقون جميعاً منها أنقذتهم من العبودية . لذا يحدِّر التفكير بذلك المجهول الذي يتظر كل الإنسانية في المستقبل البعيد » .

يتضح الجوهر الفعلي لهذه الفلسفة بشكل كامل من خلال مصير آخر ميسايل التراجيدي الذي يسببه بلاغوفو دون وازع من ضمير .

هذه هي الأخلاق القائمة في المدينة وفي القرية . في معرض حديثه عن تعاسة حياة الموجيك الروسي يقول تشیخوف ما يلي : (عمل مرهف يتوجع الجسم كله منه في الليلي ، شتاءات قاسية ، محصول شحيح ، ضيق ، لاعون ولا معين يتضرر . فالأغنياء والأقواء لا يستطيعون ذلك لأنهم أنفسهم قساة ، غير شريفين ، غير واعين ، يتشاترون بشكل مقرف ، فحتى الموظف الصغير يتعامل مع الموجيك كما المشرد . . . ويعتقد أن له الحق بذلك . وهل ترجى مساعدة أو عمل خير من الأنانيين ، الشرهين الشريرين ، الكسالي الذين يأتون إلى القرية فقط من أجل إهانة الناس وسلبهم وتخويفهم) . ويقومون بكل ذلك مع اعتقاد راسخ أنهم محقون في عملهم ، ويتصرفون بها يتفق والعدالة . تلك التي يرعاها النظام القائم .

لا ينكر تشیخوف أن مثل هذه الآراء والقناعات سائدة في الواقع . وفي هذه المدينة الأقليمية حيث يمضي أيامه ميسايل غالبية الناس ليست مع أرائه . وهذا ما يقوله حول مديته : (أتذكر الناس الذين قضى على حياتهم بكل هدوء أهلهم وأقرباؤهم . أتذكر الكلاب التي عذبت حتى الجنون وعصافير الدوري التي نتف ريشها الصبيان وألقوها في الماء . شاهدت دوماً الكثير الكثير من العذابات المروعة في هذه المدينة منذ الطفولة ، وليس مفهوماً بالنسبة لي كيف يعيش هؤلاء الستون ألف مواطن ، لماذا يقرؤون الانجيل . لماذا يصلون ، لماذا يقرؤون الكتب والمجلات . . . فالبناء طوال حياته يبني البيوت في المدينة ، لكنه ظل حتى وفاته ينطق (غالديري) بدلاً من (غاليري) ، وهو لاء الستون ألف مواطن منذ أجيال يقرؤون ويسمعون عن الحق والرحمة والحرية ، ومع ذلك وحتى الممات يكذبون من الصباح حتى المساء ، يعذبون بعضهم ، يخالفون من الحرية ويكرهونها كعدو) . وهنا لب المسألة . فحقيقة الواقع الاجتماعي المرة الماثلة في كل سطر من قصة تشیخوف

هذه وقصصه الأخرى تذكر القاريء بضرورة العدالة التي يؤكدها عليها كإحدى القيم الخالصة ، وهنا كإحدى القيم الإنسانية العامة القائمة في أعماق الروح الشعبية والشخصية الشعبية .

يعتبر النجار ريد كتجسيداً لتجسيداً فنياً لهذه الشخصية الشعبية في القصة . يلاحظ موقف الدكتور بالاغوند من أخت ميسائيل فيقول له : (اجرؤ على إعلام فخامتكم أننا جميعاً تحت سماء الله نعيش . ، وجميعنا سنموت اسمحوا لي أن أقول لكم الحقيقة : لن تكون لفخامتكم مملكة السماء !) لا يترك هذا الخطاب تأثيراً على الدكتور ، لكن ذلك لم يزعج النجار مطلقاً . ورغم أنه وجماعته يعانون الظلم في كل يوم شأنهم في ذلك شأن الشعب الكادح كله ، لكنه يبقى مؤمناً بلا تردد بالحق والعدل مردداً باستمرار مثله الشعبي المعروف : (كما الحشرة يأكل العشب ، يأكل الصدأ الحديد ، والكذب النفس) .

ربدكاً فعلاً مثل معروف نموذجي للشعب عند تشيفوف . فهكذا يصف الحياة الشعبية : (منها بدا الموجيك وحشاً عنيداً وزراً ، محراً ، مخدراً بفعل المودكا ، لكن تحس إذا ما افترى به أكثر فأكثر نفسه تنطوي على ماهو ضروري وأهم شيء . . . فهو يعتقد أن الحقيقة أهم شيء على الأرض وأن خلاصه وخلاص كل الشعب في الحقيقة يحده ، ولذا أحب شيء في الوجود له العدالة) .

حقاً كان الواقع الذي رسمه تشيفوف ضد التزعة الإنسانية بشكل صريح ، ولقد أوضح ذلك بقوة مذهلة . لكنه رسم وبشكل لا يقل اقناعاً قوة وحيوية الأحساس الإنسانية المدنسة . وهذه الأحساس ليست لدى الشعب الكادح فقط ، إذ صور الكاتب استيقاظها حتى لدى أناس خيل ليس لهم

لا يعرفونها . يكفي ان نتذكر هنا الانبعاث الروحي لحفار القبور برونزيا قبيل موته (كمان روتشيلد) ولبطل قصة «السيدة صاحبة الكلب» جوروف ، ومثل هؤلاء الابطال كثيرون عند تشيخوف ، لكن مسك الختام بهذا الخصوص ناديا بطلة قصة «العروس» .

إن القوة الحياتية للأحساس الإنسانية الكامنة في نفوس الناس وقدرتها على الانبعاث ومقاومة الظلم - مقاومته بحزم لا بالصراخ كانت الأساس الجدي لتفاؤل تشيخوف التاريخي . وبالفعل ترسخت في نفسه مع سيرورة تطوره ككاتب تلك الفكرة الكبيرة التي اطلقها راديشيف في «رحلة من بطرسبورغ الى موسكو» - «يجب ترقب انتصار الحرية من قلب العبودية» .



تصور الوحدة الديالكتيكية القائمة بين الجانبين الاجتماعي والأنساني العام يحدد الكثير في البنية الفنية لنثر تشيخوف .

الأحساس والمفاهيم الإنسانية العامة لدى تشيخوف ، كما رأينا ، حقيقة جلية ، لكنها ليست معطى متكوناً مرة والى الابد مطلقاً . إنها بالنسبة له استشارة القاريء إزاء أوضاع محددة - إزاء الظلم مثلاً من خلال التأثير على سلم الأحساس بدءاً من الغضب وحتى الحزن ، أو في حالات أخرى ، إزاء انتصار العدالة من خلال التصوير العميق لأحساس الدهشة والبهجة والفرح واطمئنان النفوس . تتلخص مهمة الفنان ، في خطها العريض ، في أن يوقف ويستفتح هذه الأحساس شاحناً إياها في كل مرة بمضمون ملموس . وهنا أساس المبدأ الهام لمذهب تشيخوف الفني - مبدأ الموضوعية . يكمن في

أساس هذا المبدأ تعویل أو تركيز على حيوية القارئ والاعتقاد « بأنه سيضيف بنفسه العناصر الذاتية الأخرى الناقصة ». ومن خلال تطبيق هذا المبدأ وصل تشريحوف إلى الاقتناع بأن الجانب العاطفي لدى كل من المؤلف والقارئ يقع في نظام تبعية عكسي ، وهذا السبب نصح بما يلي : « عندما ت يريد إثارة شفقة القارئ فحاول أن تكون أكثر بروداً ، لأن ذلك يعطي بلوى الآخرين مجالاً ترسم فيه بشكل أكثر بروزاً ». ولذا أكد أيضاً على أنه « كلما كان الكاتب أكثر موضوعيةً غداً التأثير أقوى » .

في تطبيقه للمعادلة الأنفة الذكر - التبعية العكسية أكد تشريحوف على أهمية تلك الأحساس الإنسانية الطبيعية التي على الكاتب أن يعتمد عليها . لكن يجب قبل كل شيء إيقاظها ؛ وهذا ما يجب أن يتحققه القصص المنظم الحالي من إطلاق التقييمات المباشرة والتعبير عن أحاسيس المؤلف ، والذي يعطي في نفس الوقت المادة الضرورية ، أو الأساس الكافي لإثارة ردود فعل القارئ .

لدى دراسة أسلوب تشريحوف غالباً ما يكتبون حول الدور المتميز للتفصيل في فنه ، حول قدرته على استخدامه بشكل مقتضى وعبر . لكن الحديث حول مسألة فن التفصيل لدى تشريحوف أعقد من ذلك بكثير .

فلنذكر بداية « العنبر رقم ٦ » ، يعرّفنا الكاتب على المكان الذي تجري فيه أحداث القصة ، وفي معرض وصفه لأبنية المستشفى والسور يورد تفصيلاً لا يلاحظ تقريباً . يقول أن لها شكلاً « لا يكون إلا لأبنية السجون والمستشفيات « فقط ». لنتنظر بامعان إلى كلمة « فقط » المшиرة إلى الطابع الخاص المحلي لهذا التفصيل الوصفي . ولنتتبه أيضاً إلى أحد المشاهد الختامية . ينظر راغين إلى نفس المنظر . « خيّم الظلام ، وعلى الأفق من

الجانب اليمين طلع قمر بارد قرمزي اللون . بالقرب من سور المستشفى على مبعدة مئة ذراع لا أكثر انتصب بيت أبيض عاليٌ محاط بسور حجري - ذلك هو السجن » . تفصيل وصفي آخر ، لكنه في هذه المرة وصف لشيء ، لم يجده هو السجن . يلي هذا الوصف سطراً من أهم ماجاء في هذه القصة من حيث القوة التعميمية والتعبيرية :

« وفَكَرْ أَنْدْرِيَهِ يَفِيمِيَشْ : « هَذَا هُوَ الْوَاقِعُ ! » وَأَحْسَنَ بِالرَّعْبِ » .

وهكذا فجأة يتحول التفصيل الوصفي إلى صورة فنية ذات قوة ضخمة وموحية . كان فن تحويل التفصيل الوصفي إلى صورة تغدو رمزاً لظواهر الواقع المعتمة فتحاً جوهرياً من قبل تشيخوف .

قلنا « فجأة يتحول » ، لكن هل الأمر ، في الحقيقة ، على هذا الشكل ، هنا نصل إلى سمات أخرى جوهرية لمذهب تشيخوف الفني .

يتطرف العلماء السوفيات غالباً إلى تحليل مبادئ تركيب العمل وتوزيع الموضوع لدى تشيخوف . وثمة في دراساتهم هذه الكثير من الملاحظات الشيقة . تعتبر جوهرية وطريقة مثلاً ملاحظات فورثوناتوف بخصوص « ينامية المنظومة الفكرية - الفنية (» أفكار - أحاسيس « ، صور - أحاسيس « ، « صور - أحاط ») يتطرق الحدث في قصص تشيخوف . يشير الباحث إلى أن تشكيل العمل لدى تشيخوف هو دوماً سير ورة تقاطع وتشكل الفكرة . يكتب فورثوناتوف : « تميز القصة التشيكوفية دوماً باكتمال أو انتهاء مقوله المؤلف الفكرية ، لأن هذه الأخيرة تعبر دورة كاملة من تكشف المضمون مع عدم انتهاء حركة الحدث في غالب الأحيان (» النهايات المفتوحة «) . ويتابع الباحث فكرته على النحو التالي « تكمن إشكالية الشكل لدى تشيخوف في أن معمار القصة الفني لديه غامض غير بارز

الأبعاد ، منسجم ، متوازن من الداخل مع عدم انتهاء حركة الحدث التي يقطعها المؤلف عادة في مكان ما من تلاقي الأحداث التي تنتظر الأبطال » .

ومن الطريف ذكره أن تحليل الشكل لدى تشيخوف يقود فورثوناتوف أيضاً إلى تأكيد جديد لفكرة طالما عبر عنها الكثيرون باستمرار وهي أن « تشيخوف واحد من أنشط وأمهر الكتاب في التعبير عن موقفه » ، وأنه قد أبدع « ذلك النظام الفني ، حيث يسير القارئ في كل مرة - مع احتفاظه بهم حريته - على الطريق التي شاءها له المؤلف » . لكن ماسر هذا النظام ؟

وأشار لييف تولستوي في حينه إلى أن المزية الرئيسية لفن تشيخوف أنه « ليس مفهوماً وقربياً من الإنسان الروسي وحده ، بل ومن قبل كل إنسان . بوجه عام » . كيف ؟ يجب التفتیش عن جواب هذا السؤال في سر أسلوب تشيخوف الفني الذي نتحدث عنه .

إذا كان الكاتب يعوّل على أحاسيس القراء فإن الدور الحاسم في البنية الفنية هنا يعود للقوة والبلاغة التعبيرية ، وليس بقصد الترف ، بل من أجل الوصول إلى النتائج والخلاصات الضرورية - كإعطاء حسّ العدالة ، مثلاً ، مضموناً محدداً .

كثر الحديث في السنوات الأخيرة في الأعمال المكرسة لدراسة الجانب الفني لعصرية تشيخوف عن موسيقية فنه القصصي . يتحدثون عن المشابهة القائمة بين بنية نشرة وهذه أو تلك من الأشكال الموسيقية . وهكذا يحاولون . فورثوناتوف البرهنة على مشابهة تركيب قصة تشيخوف لشكل السونatas . تُغنى مثل هذه الدراسات بدون شك تصوراتنا وفهمنا لتشيخوف . لكن يبقى القرب من هذه الأشكال الموسيقية أو تلك أمراً نسبياً ، ولا يجعلونا شيئاً ، إلا

فيما ندر ، في الجانب الفني للكاتب . الأهم من ذلك مسألة القو: التعبيرية الموجبة لنظمته الفنية ، قدرتها على عدوى المتلقى بآهاسيس ومعاناة محددة وتحميلها أصدق اللوحات عن الحياة .

هنا فعلاً تواجهنا مسألة موسيقية قصص تشيخوف كإحدى السمات الجوهرية للجانب الفني عنده بالكامل ، على هذا الصعيد تصبح مسألة موسيقية الشكل مرتبطة عضويًا بتناوله للأهاسيس الإنسانية - الطبيعية المشار إليه آنفًا .

في عام ١٨٩٥ كتب تشيخوف إلى جيركيفيش مايلـي : « . . . لا يكون وصف الطبيعة سليـاً وغير مضر بالعمل إلاً عندما يكون في حينه وعندما يساعدك على نقل هذا المزاج أو ذاك للقاريء كما الموسيقا المرافقة للانشداد ». تتضمن هذه الملاحظة القصيرة إشارة إلى أهم سمات الجانب الفني لدى تشيخوف . فلا يجوز تسريب الوصف المعتبر هدفـالذاته منها كان جيـلاً ورائعاً بحد ذاته ، بما في ذلك وصف الطبيعة الـهدفـ لوصفـها فـعلاً ، فيجب أن تشارك لوحة الطبيعة في تكوين البنية الفكرية التعبيرية الحسية للعمل ناقلةً للقاريء « هذه الحالة المزاجية أو تلك » وهذه المهمة - مهمة تكوين مزاج ، ميلٍ محدد ، إثارة الأهـاسـيسـ الـلازمـةـ لـدىـ القـارـيءـ هيـ التي يقارـنـهاـ تشـيخـوفـ بـالـموـسيـقاـ منـ خـلالـ دورـهاـ فيـ الانـشاءـ أوـ الغـنـاءـ .

كيف يتحقق تشـيخـوفـ مـبدأـهـ عمـليـاًـ وـمجـسـدـ المـهمـةـ التيـ ذـكـرـنـاـهاـ آـنـفـاًـ .

تحدثـناـ عنـ اللـوـحـةـ المـرـسـومـةـ الـتـيـ تـتـصـدـرـ قـصـةـ «ـ العـنـبرـ رقمـ ٦ـ »ـ حـولـ مـوضـوعـ السـجـنـ ،ـ وـلـفـتـناـ الـأـنـظـارـ إـلـىـ كـلـمـةـ «ـ فـقـطـ »ـ فـيـ المـقـطـعـ الـذـيـ يـحـكـيـ عنـ أـبـنـيـةـ المـسـتـشـفـىـ وـالـسـورـ .ـ نـوـرـدـ فـيـماـ يـلـيـ تـفـصـيـلاًـ آـخـرـ مـنـ هـذـهـ الـوـصـفـ :ـ «ـ هـذـهـ الـمـسـامـيرـ الـمـوجـهـ رـؤـوسـهـاـ إـلـىـ أـعـلـىـ وـالـسـورـ وـالـجـنـاحـ ذاتـهـ .ـ لـكـلـ ذـلـكـ شـكـلـ مـوـحـشـ مـلـعونـ لاـ يـقـومـ عـنـدـنـاـ إـلـاـ فـيـ مـبـانـيـ الـمـسـتـشـفـيـاتـ وـالـسـجـونـ »ـ .ـ هـنـاـ ،ـ إـلـىـ

جانب تصوير حقيقة الحياة ، الموسيقا كما يفهمها تشيخوف . « هذه المسامير الموجهة رؤوسها إلى أعلى . . . » يلي ذلك كلمتان تضيّقان دقة إلى تصور الشكل الخاص بهذه الابنية - « موحش ملعون » . تعتبر الكلمة « ملعون » هنا المركز الرئيسي المثير للحساس في الوصف . وهكذا تبقى اللوحة الطبيعية رسماً دقيقاً وصادقاً وتغدو ، إلى جانب ذلك ، وسيلة تكوين المزاج أو الميل اللازم لدى القارئ من قبل تشيخوف ، تماماً كدور الموسيقا في الأنشاد .

لكن ما العمل عندما تكون وجهاً لوجه في أعمال تشيخوف الأخرى مع الموسيقا بالمعنى المباشر لهذه الكلمة («الراهب الأسود») أو مع قصص ذات نظام إيقاعي («الساحرة» ، «شُؤون الخدمة») ؟ لاشك أن مثل هذه الموضع تحتاج إلى تحليل خاص من الناحية الفنية ومن حيث تركيبها . أما البناء الدقيق لهذه النماذج هنا فليس سوى تأكيد إضافي على رسوخ مبدأ موسيقية السرد القصصي لدى تشيخوف المشار إليه ، وهنا مفتاح سر البلاغة التعبيرية لنظام نثر تشيخوف الإيقاعي عموماً الذي يحتاج إلى تحليل خاص .

★ ★ ★

ترد أحياناً في الأعمال النقدية الدارسة لإبداع تشيخوف فكرة قرب منهجه الفني من الانطباعية . وحتى عندما جاء وقت تحدثوا فيه عن تشيخوف ككاتب انطباعي ، يمكن خطأ مثل هذه الاحكام في أن الصبغة الذاتية التي يضفيها فهم الشخص الخاص بهذه الظواهر أو تلك قد عولجت بمعزل عن مبادئه منهج تشيخوف الفني . هذا في حين تعتبر الصبغة الذاتية ، في تصويره ، طريقة لكشف حالة الشخص النفسي من جهة وإحدى أهم وسائل البلاغة التعبيرية للسرد المؤثرة على الاحاسيس الطبيعية للقارئ . استخدمت الأدوات التعبيرية الموحية المرتبطة بالصبغة الذاتية وبالشكل الموسيقي بشكل واسع جداً في التيارات الأدبية التي برزت في

نهاية القرن التاسع عشر . ولفت ذلك انتباه تشيشوف ، فبعد اطلاعه على مسرحيات ميرلينك كتب يقول : « كل هذه أشياء مدهشة وغريبة ، لكنها تخلق انطباعاً هائلاً . أين يمكن سر هذه القوة التعبيرية لدى الرمزيين والانطباعيين والتيرات الأخرى المشابهة ؟ إنه في ضغط فسحة شعورية ضيقة للغاية بالرعب واليأس والوحدة والعجز أمام خبابا العالم اللامعقولة . . . جسد تشيشوف جوهر هذا الأسلوب الفني بشكلٍ رائع في مسرحية تريليف (« النورس ») ، فهنا الكلام قائم على التكرار كوسيلة لتكوين جو الرهبة والرعب (فراغ ، فراغ ، خوف ، خوف ، خوف ، (وقفة) وإلى حد مرعب ، مرعب . . .) وكذلك نظام الوقفات من أجل ضغط ذلك الرعب في فسحة الصمت الذي يذكرنا بمينرنك .

ليس صعباً ملاحظة الاختلاف المبدئي لنظام تشيشوف الفني عن مثل هذا الأسلوب الفني ، فالرمزيون ، بانتقادهم كمية محسوبة من الاحساسات والحالات العاطفية من عالم الانسان الروحي الواسع الفني واستخدامها بشكل متعرج ، أفرغوا الفن ليس من التصور الحي لواقع المحيط الانساني ، بل ومن الانسان ذاته محولين إياه إلى تجريد حسي يصور الانسانية في صراع أبدي مع قوى ماللقدر عمياء وعدوة ، أو مع شتى قوى العالم الآخر .

يناقض هذه الوسائل المكونة « حاوية » أحاسيس الرعب وشعور الضعف والعجز منظومة تشيشوف الفنية الواقعية المحسدة غنى عالم الانسان الروحي اللامتناهي .

حقاً فكل رسم ، كل وصف لمحيط الانسان من قبل تشيشوف ، سواء خص الطبيعة أم عالم الأشياء والجمادات ، يقود الى ادراك عالم الابطال

الداخلي وأمزجتهم ، أو يُسهم في تشكيل جو عاطفي محدد طبيعة تلقي المشهد المطروح الذي يقود بدوره إلى فهمه على هدى فكرة المؤلف المقصودة ، وغالباً ما تتدخل هاتان الوظيفتان في كل واحد . وهنا سرقة تعبير هذا الوصف للمعاني والعواطف وحيوية تفاعله وغناه . وهنا أيضاً سر فن تشخيص الذي أشرنا إليه آنفاً والمتمثل في الانطلاق من نظرية الوجود واليومي والسمو إلى تعميمات فلسفية - فنية تطرح أمامنا المسائل الخذرية للواقع الإنساني .

نعود من جديد إلى «العنبر رقم ٦» ، يرتدي موضوع السجن في القصة تطوراً معقداً . تعتبر حلقته الرئيسية مقارنة عنبر المرضى بزنزانة السجن وذلك في مستهل القصة . فلتتابع المراحل الأساسية لهذا التطور .

في بداية القصة يضعنا الراوي في جناح المستشفى وفي نهايتها في عنبر المجانين . وهماكم تفصيلاً جديداً لا يصف هذه المرة الغناء ، بل العنبر . «والنواخذ من الداخل شوّهتها قضبان حديدية» . وهنا كلمة واحدة فقط أيضاً «شوّهتها» ، لكن كم تلتقط وتطور هذه الكلمة جو المعنى الإيحائي لموضوع السجن - المستشفى المطروح في الأسطر الأولى للقصة ،

بعد ذلك يعرفنا الراوي على جروموف . في حديثه الذي يمكن أن نراه من خلاله «مجنوناً وإنساناً» يبرز من جديد موضوع عرفناه .

يخبرنا الراوي أن جروموف قد أتى في حديثه الغاضب على «النواخذ ذات القضبان الحديدية التي تذكره في كل دقيقة بيلاده وقساوة المغتصبين» .

نشير إلى أن المقتطف الصغير الذي أوردناه يقدم في ذات الوقت وصفاً معمراً للغاية بجرائم - فكره ، شخصيته ، وطبيعته العفوية المفتوحة .

بعد ذلك يقص لنا الراوي كيف مرض جروموف بالهوس بأنه ملاحقاً دائماً . ويبز من جديد مشهد أساسى حاسم في حياة البطل يعتبر تطويراً جديداً لنفس الموضوع ، تملكه المرض بعد أن رأى ذات مرة في أحد الأزقة رجلين مقيدين بالأصفاد ومعهما «أربعة حراس مسلحون» . رجالان مقيدان وأربعة مسلحون ! لم يقل شيئاً بشكل صريح عن فطاعة النظام القمعي في السجن ، لكن هل يمكن أن يقال عن ذلك ما هو أبلغ ؟ .

بعد هذا المشهد بدا طبيعياً الانتقال إلى وصف تأملات - معاناة إيفان ديمتر يتش جروموف ومن ثم إلى البداية التراجيدية عندما هب راكضاً فجأة وأحس أن «عنف العالم كله قد احتشد خلفه وراح يعدو وراءه» . ومن جديد نرى وصفاً لحال جروموف في مرحلة حادة من سير ورثه مرضه وتطوريه الاحقى لموضوع السجن يعكس الآن السمات الجوهرية للواقع الاجتماعي الراهن . يعرفنا الراوي على الدكتور راغين . ومن جديد يبرز مع بداية الحديث موضوع السجن ذاته ، مذ شاهد أندريله يفيميتش المستشفى رأى أنها مؤسسة مضرة بصحة الناس ومن الأفضل «إطلاق سراح المرضى» . يتحدث عن المرضى كما عن «موقوفين» ، لكن بشكل عفوی وعرضی كما يبدو . وهذا كافٍ لجعل الموضوع الذي تتبعه الأساس في تأملات راغين والنقاش مع جروموف .

يبدأ طرح الموضوع بشكله الجديد عندما يقول زاغين : «وبما أنه توجد سجون ودور للمجانين ، لذا يجب أن يكون لها تزلاء . إذا لم أكن أنت فأنا وإذا لم أكن أنا فإنساناً ثالثاً» . أما في بداية النقاش فيعتبر ان المستشفى والسجن شيئاً واحداً ويتحدث راغين عن ذلك كأمرٌ طبيعي مفهوم بطبيعة الحال : «نسيت هنا في السجن كل ما تعلمته» . ومثل هذا الفهم للعنبر يترسخ في النقاشات التالية .

يقول جرموف « ويحتفظون بنا هنا وراء القضبان لنتعفن ويعذبوننا ، ولكن ذلك رائع ومعقول لأنه ليس هناك أي فرق بين هذا العنبر وغرفة المكتب الدافئة المرحمة . هذه فلسفة مريحة . . . ». ثلاث كلمات فقط « هنا وراء القضبان » ، لكنها كافية تماماً لإيضاح جوهر النقاش ، تساعدنا على تحديد موقفنا منه بالاعتماد على الحس الإنساني الطبيعي - العدالة . ليس صعباً أن نلاحظ أيضاً أن هذا التقييم ليس استنتاجاً منطقياً بقدر ما هو رد فعلنا المباشر الذي شكله السرد السابق . بمعنى آخر ، إذا مارجعنا إلى المسألة المطروحة أعلاه ، نرى أن حس العدالة ينبع هنا كما في كل الحالات السابقة من خلال لوحة الحياة المرسومة وبالارتباط معها كنقىض ملازم ، وهنا سر خلافنا القوي مع فلسفة راغين .

لنعبر فوق الأحداث التي يعتبرها راغين نفسه كاختبار حياة لأرائه الفلسفية : « يمزقني هذا الواقع الذي حكى عنه إيفان دميتريتش يقول في نفسه أندريله يفيميتش » وقد رأى كيف لم تعد تسعفه الآن حكمه الفلسفية المعهودة . ونلاحظ أن حبكة هذا الخط من الموضوع تغدو خاتماً موضوع السجن والحديث عن نمط الحياة فيه .

يدرك راغين أنه صار سجين « العنبر رقم 6 » وهنا بالذات تظهر أمامنا لوحة السجن الختامية المعروفة بالنسبة لنا ، لكن الآن عبر إحساس راغين بها . منظر القمر القرمزي وهاجمه « ياله من واقع ! » كل هذا غير معزول عن حالة أندريله يفيميتش الروحية الذي أدرك الآن الانهيار التام لهذره السابق حول عزاء النفس والتصالح مع الواقع . ولم يستطع تشيحه بمثل هذا التهام والإيجاز الموجي والدقة المتناهية رسم دراما راغين الروحية العميقه ومعها خط الصراع الفلسفي المطروح إلا من خلال تطور موضوع « العنبر رقم 6 » الذي

رأينا : («السجن» ، «نمط حياة السجن») الذي قادنا تدريجياً في الختام إلى استيعابه على شكل صورة - رمز .

يظل موضوع السجن بعدها على الصفحات الأخيرة من القصة مرتين : في الحالة الأولى على شكل حركة أو فعل فيزيولوجي ، ففي محاولته للخلاص من الأسر «يمسك راغين بكلتا يديه قضبان النافذة ويهزها بكل قوته لكن القضبان لم تطاوشه» . يجري الحديث شكلاً عن مтанة قضبان النافذة ، لكن يكتسب هذا المشهد الصغير ، آخذين في اعتبارنا جمل السرد السابق ، معنى رمزاً لرسوخ تلك القوى التي غدا راغين ضحيتها . المشهد الآخر سقوط راغين النهائي ، هواجس ما قبل الموت بعد أن ضربه بعنف نيكولي وذاق طعم دمه . يبدأ المشهد كما يلي : «ثم هدا كل شيء .

نفذ ضوء القمر الواهن من خلال القضبان ، وعلى الأرض استلقى ظل شبيه بالشبكة التي وقع فيها راغين . كان ذلك مرعباً . لم تدعم هذا الطابع الرمزي للوصف ، للشبكة التي سقط فيها راغين أية إضافة بشكل مباشر . لكن جوهر خلفية هذا الرمز محسوس تماماً ، لأنه غير معزول عما سبقه من سرد .

هكذا يوقظ التجسيد الصادق الأمين للواقع في القارئ تلك الأحساس الإنسانية التي تأخذ بيده إلى النتائج والأحكام التي يريدها المؤلف . وهذه الأحساس بالذات هي التي تساعد القاريء على عدم الضياع وسط النقاشات الفلسفية التي تدور في القصة . تغدو حاسمة هنا الأحساس الأولية البسيطة - تارة حس العدالة وتارة حس الشفقة - التي يستعين بها المؤلف في كل صفحة وفي كل سطر .

نلقت الانتباه إلى سمة أخرى تخص الجانب الفني لدى تشيشوف وهي التطور الديالكتيكي المعقد لموضوع العدالة في القصة .

وفي الواقع ففي تناول آخر مختلف عن تناول تشيشوف الفني كان يجب أن تدين راغين نهائياً فلسفته وتجربة حياته العملية التي كانت في الحقيقة عوناً للشر . لكن هنا يكمن سر تعقيد الموقف ، إذ لم ير ذلك فعلاً إلا بعد أن أصبح نزيل « العنبر رقم ٦ » . ويقود تطور الحدث في القصة إلى كشف هذه الحالة المعقدة . فكلما غدا جلياً ، مع سيرورة السرد ، ذنب راغين تأكدت مصبيته . يتكشف موضوع اللاعدالة خلال ذلك كظاهرة عامة وكظاهرة ملموسة في ذات الوقت موجهة ضد راغين . إنَّ اللاعدالة إزاءه جلية لدرجة لا يمكن ألا تثير تعاطف القارئ معه .

كان ثمة محاولات - وما زالت - لتصوير الأمر وكأن مثل هذا الموقف من الشخص الذي يحمل أكثر من معنى مبدأ عام عند تشيشوف ، أو كأن الجميع متساوون في نهاية المطاف في المصيبة . لكن إذا ما أمعنا النظر باهتمام في أي عمل من أعمال تشيشوف فليس صعباً أن نقتنع بخطأ هذا الحكم من الأساس . وفي « العنبر رقم ٦ » ، خلافاً لراغين ، ممثلون صريحون للشر بشكل لا يحتمل أي تأويل آخر . مثال ذلك زميل راغين ذاته - النفعي خوبوشوف المقنع تماماً بأن عمله أهداف لإقصاء زميله ، إنما هو إجراء اضطراري تملية مصلحة العمل ، وبالتالي فهو ، بدون جدال ، إجراء عادل . ويقوم السرد هنا بشكل يرسم تصارع تصورين مختلفين للعدالة . يُدار هذا الصراع بشكل يتفجر فيه التصور السائد في الواقع من الداخل عندما يتعرى عدم انسجامه والمبادئ الإنسانية العامة للعدالة . وكلما اتسع نطاق مفاهيم خوبوشوف وأمثاله في واقع الحياة الاجتماعية بدا التصور الانساني

الرفع للعدالة أكثر ضرورة وسلامة وغدا التأكيد عليه وترسيخه حقيقة تتفق والأحساس الإنسانية المكونة .

أعتقد أن تحليل أعمال تشيخوف من هذا المنظور يعمق بشكل جوهرى تصورنا لطبيعة تركيب فنه القصصي والمسرحى .

كما يجدر أن نعير بعض الاهتمام أيضاً لمبادئ تطور الشكل الموسيقي للمواضيع كموضوع السجن مثلاً . فالعرض الوارد أعلاه يدل على أن تشيخوف لا يعتمد باستمرار إلى الضغط على أحاسيس القراء . فالأمر أعقد من ذلك . ونرى أن الكاتب يرأف بـأحاسيسنا فيتجنب إرهاقها بحسود الأحساس والمعاني المتواترة ، يقودنا من قمة ، من عقدة إلى أخرى ، وخلال الفسحة الفاصلة بينهما فقط يعول على الإحساس - التصور المشكل عندنا - يعنيه تدرجياً .

فنتقل من الانطباع الأول الحسي تماماً حول الشكل «الملعون» لأبنية السجون إلى تصور الواقع الاجتماعي القائم بهذا المقطع أيضاً - أي كسجن . في كل ذلك ثمة إيقاع مقصود يعتبر أحد عناصر موسيقية نثر تشيخوف التي تعطي معنى - إحساساً معيناً ، وكذلك أحد المقاييس لفهم سماته المميزة غير المتكررة . مامعنى المشاهد الخاتمية الأخيرة في «العنبر رقم 6» من هذا المنطلق ؟ يعتقد أن أي تذكير بموضوع السجن بعد صيحة راغين «يا له من واقع ! » لن يساعد إلا على تخفيف أو إضعاف انطباعنا . لكن تشيخوف لا يخاف من اختتام قصته على هذا النحو الشبيه بالتنوع على البيانو ، عندما يذكرنا بالظل الواهي لقضاء النافذة المرتدي على أرض العنبر والشبيه بالشبكة . وهذا لا يضعف الموضوع ، بل يجدره عندما تتفكك البؤرة الصغيرة المنطوية على الأحداث المتواترة إلى تأملات عميقة ودائمة .

إن أية خاتمة في قصص تشيخوف في العقد الأخير من القرن غير مشابهة لأخرى ، لكنها في نفس الوقت ، واحدة من حيث مبدأ بنائها الفني ، والمثال التالي يساعدنا على فهم السمة الجوهرية لهذه الوحدة . فلا يكمن سر انفتاح نهايات قصص تشيخوف في عدم اكمال الموضوع أو عدم وضع خاتمة للأحداث بقدر ما يكمن في النهايات المفتوحة على تأملات أعمق بخصوص الحياة ، بخصوص ماهي عليه وما يجب أن تكون عليه .



ما هي النتيجة الرئيسية التي يمكننا استخلاصها من مجلد الملاحظات السابقة ؟

يقع الجانبان الاجتماعي والأنساني العام في أعمال تشيخوف في وحدة متكاملة . وكل الظواهر الاجتماعية والتاريخية الملمسة لدى تشيخوف مصورة على ضوء القيم الإنسانية العامة . كما لا يدافع بالمقابل عن الأحساس والتصورات كقيم في حد ذاتها معزولة عن مرتسماتها الاجتماعية - التاريخية .

لا يتبنى تشيخوف الأحساس الإنسانية منها كانت رفيعة إلا من خلال تفاعಲها وتأثيرها الحي المتداول مع الواقع الاجتماعي لهذا السبب بالذات لم تطل فترة هوى تشيخوف فكرة الحب الشامل التي أخذها عن ليف تولستوي في نهاية الثمانينات . فانطلاقاً من الوحدة الديالكتيكية للجانبين الاجتماعي والأنساني العام التي أكدتها زيارته لجزيرة ساخالين رفض تشيخوف بحزم بهذه الفكرة . نقتطف هنا بعض الأسطر من رسالته إلى أ. سوفورين التي كتبها بعد عودته من رحلته البعيدة هذه التي قام بها في التاسع من كانون الأول عام ١٨٩٠ :

« جيدة هي دين الله . لكن غير الجيد هو نحن . كم تنقصنا العدالة والطيبة ، كم هوسي فهمنا للوطنية ! زوج سكير مبتذر يحب زوجته وأطفاله ، لكن ما نفع هذا الحب ؟ تكتب الجرائد أتنا نحب وطننا العظيم ، لكن يكفي يتجلّى هذا الحب ؟ بدلاً من المعرفة وقاحة وصلف زائد ، بدلاً من العمل - كسل وقداره لا عدالة ومفهوم الشرف ليس أكثر من شرف « السترة الرسمية » التي تزيّن أقفاص الاتهام . يجب العمل أما ما تبقى فالى الشيطان . أهم شيء أن نكون عادلين ، أماباقي فسيجري من كل بد » .

فالحب والوطنية ، الشرف وما شابه من مفاهيم ليست شيئاً في حد ذاتها . فيمكن أن تكون شرفاً أهمل مساله لعدالة . ملاحظ ، بهذه المناسبة أن مفهوم العدالة لدى تشريحوف يمتليء عاماً بعد عام بمضامين اجتماعية وسياسية أكثر حدة ، من أجل الاقتناع بذلك يكفي أن نتذكر تخلي الكاتب عن لقبه كعضو شرف في أكاديمية العلوم احتجاجاً منه على عدم اعتراف القيصر بانتهار . كسيم غوركي عضواً فيها . ذلك ردود فعله إزاء قضية دريفوس ، وثمة شوهات أخرى كثيرة . . .

في السنوات التالية يمتليء بمضامون عمّا تدرّجياً مطلب تشريحوف بالعمل ونبذ الطفيلي والكسل إلى أن ينقلب في مونولوجات بيبيانا وفي موقف إلى دعوة للعمل من أجل البحث عن حقيقة وسبل الحياة الجديدة العادلة .

وحدة الجانيين الاجتماعي . الإنساني العام تكشف في أعمال تشريحوف على كل المستويات . ومن هذا المنطلق مثلاً كان فهمه للهاملتية .

استهواه شخصية هاملت تشريحوف لظاهرة انسانية عامة منذ سنوات دراسته في المدرسة الثانوية . ومن هذه المطلو فهم تورغنيف هامت وعالجها

في مقالة له أعجب بها تشيخوف أليها اعجاب . لكن مسرحية « اليتيم » قد دلت على أن الاهتمام بصورة هاملت كان مرتبطاً لدى هذا الكاتب المبتدئ بشكل عضوي بأفكار وتأملات حول الظواهر الاجتماعية لواقع الحياة الروسية في الثمانينات وحول مصائر ما يسمى « بالناس الزائدون » في عصر الرجعية ، وحول دراما الحياة الخاوية فكريأً . « اليتيم » « اي凡وف » « حكاية مملة » - هي دراما الواقع الفعلي للحياة الروسية في الثمانينات ومعالجة فنية أصيلة لموضوع الهمامليته . سر حيوية هذه الأعمال كان في الوحدة الدموية للموضوع ذي الطابع التاريخي المحدد والانساني العام . كانت الظروف المميزة الخاصة بالعهد الرجعي في الثمانينات والرغبة في وعيها من منظور انساني عام عريض هو ما عزز اهتمام الكاتب بهاملت وحدها بتورغيف لدراسة هذا النموذج . كما ويمكن قلب الصورة ، أي ان تأملات تشيخوف حول الهمامليته قد ساعدته على ابراز الجوهر الإنساني العام لدراما المثقفين الديمقراطيين الروس في الثمانينات وأسهمت في فهم المعنى الإنساني العام لتراجيديا خواء الحياة الفكري .

يصل الإنسان إلى فكرة الوحدة المتينة للجانبين الاجتماعي والإنساني العام من خلال تحليل انعكاس تلك القضايا ذات البعد الأبدى في أعمال تشيخوف مثل السعادة الإنسانية ، الضمير الإنساني ، الحياة والموت ، الإنسان والطبيعة ، الأهداف السامية للوجود الإنساني ، وكل ذلك مرتبط عنده ارتباطاً لا انفصام فيه بقضايا وإشكالات الحياة الروسية في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي .

هل تنطبق هذه الحالة المشار إليها آنفاً على تشيخوف وحده ؟ كلا بل تتجلى في أعمال كل الفنانين والفنانين الواقعين في المقام الأول .

الفنان ابن عصره دائئراً . والمتاعب والهموم القائمة هي العامل العميق الذي يستحدث ابداعه . يتميز الفنانون الكبار في المقام الأول بقدرتهم ، من خلال فراستهم ومهاراتهم الفنية على رؤية القضايا الحالية عبر الأحداث الجارية ، وإبداع نماذج ولوحات تشغل وتشير بطاقاتها التعبيرية الفنية الأجيال اللاحقة دافعة إليها للفكر ملياً ومن جديد بالسائل الجذرية للوجود الإنساني .

كثيراً ما يحصل إلا يقدر المعاصرون ، إلا يفهموا الأهمية الثابتة ، المعنى الإنساني العام لهذا العمل الفني أو ذلك المقدر له أن يعيش حياة مديدة . وتفسير ذلك أنهم يكونون مهتمين ومحظوظين بالمضمون التاريخي الملمس لهذا العمل . لكن يمضي حين تنتهي تدريجياً أهميته الزمنية الملحة وعندها يتكتشف بوضوح تدريجياً كل معناه وأهميته الدائمة ويدأ استيعاب الناس له من خلال مقاييس ومعايير أخرى .

الفنان ابن عصره وطبقته وله تصوره الخاص دوماً للمضمون الملمس لما يُسمى بالسائل الإنسانية العامة . فتشترك آراء فناني العالم الديمقراطيين القدميين مثلاً بملامح جوهرية . لكن ويتجلّى في الإبداع الفني بوجه عام قانون موضوعي ناظم لشتي التصورات في المجتمع الظبيقي وفي المجتمع المعاصر المنقسم . وحول هذا الموضوع بالذات يتكلّم تشيخوف في التصريح المقتبس أعلاه حول الأدب البورجوازي .

لما قلناه آنفًا علاقة مباشرة بفهم المعاصرين لتشيخوف ، فلم تفقد المسائل التي طرحتها هذا الكاتب العظيم أهميتها وحيويتها حتى أيامنا . وهذه ليست مسائل مفترضة ، بل مسائل القرن العشرين الاجتماعية والسياسية الملمسة والتي تعتبر أيضاً مسائل حياتنا المعاصرة ، مسائل العدالة بعناصرها الأولية تلك التي يبعثها تشيخوف بمثيل هذا الزخم القوي في نفوس قرائه .

يمدد كل ذلك الصراع الدائر حول إرث تشيخوف الإبداعي في عالمنا المعاصر . لكن وسواء علم مؤلفو الأعمال المذكورة التي تنكر المضمون الإجتماعي لأعمال تشيخوف ، أم لم يعلموا ، لكن جهودهم موجهة لتجريدها من محتواها الفكري . لاشك بأن هذه الجهدود عقيمة ، لأن قراء كتب تشيخوف في كل أنحاء العالم يقفون أمام كاتب عظيم مناضل يدفعنا بشكل آسر للتأمل والتفكير بقضايا ومشاكل العالم الذي نعيش فيه .

إن الوحدة المتينة القائمة في أعمال تشيخوف بين الظواهر والشخصيات الاجتماعية - التاريخية المحددة من جهة وبين الأحساس والمفاهيم والتصورات الإنسانية العامة من جهة ثانية جوهرية وهامة أيضاً من منظور آخر . فالفهم العميق لهذه الوحدة المتناقضة يقودنا إلى إدراك الأسرار العميقة لمنهج تشيخوف الفني .



شعر

الدكتور عيسى الناعوري

مع الشاعرة الإيطالية :
إيلينا بونو

سوزان يوليس شوتز
ترجمة : هالة نابسي

أشعار حول أحاسيس المرأة :

غودته
ترجمة د. عادل قرشولي
ترجمة نافع معلا

برومي شيوس :
قصائد من يوجف أتيلاء :

مع الشاعرة الإيطالية إيلينا بونو

الدكتور عيسى الناعوري

الشاعرة الإيطالية السيدة إيلينا بونو ، لم يسبق لي أن عرفتها ، ولا قرأت شيئاً من شعرها . ولكن ديوانين من شعرها وصلوا إلى منها أخيراً ، وعلى أحدهما عبارة الاهداء التالي : « إلى عيسى الناعوري ، مع ايهان مشترك بالقيم الإنسانية » ، وعلى الآخر عبارة الاهداء الأخرى التالية : « إلى عيسى الناعوري ، تتمة لحوار بين الشرق والغرب ، مع وافر التقدير » . وكان هذان الكتابان أول ما قرأت للسيدة الشاعرة ، وكانتا مثار اعجاب لدى بشرها الحار ، وعاطفتها الإنسانية المؤثرة .

أحد الديوانين عنوانه «إيطاليا الصغيرة *Piccola Italia*» وقد صدر عام 1981 ، والثاني عنوانه «دعوة في القصر *Invito a Palazzo*» وقد صار عام 1982 ، وكلامها صادر عن دار نشر واحدة ، هي : *EMME* ، وكلامها من الفطع المتوسط ، وقد طبعا طباعة أنيقة ، وفي غلاف متين .

ديوان «إيطاليا الصغيرة» يضم كل قصائد الشاعرة التي كتبها في المقاومة الإيطالية خلال الحرب العالمية الأخيرة وما بعدها ، من عام 1939 إلى عام 1981 : وبعض هذه القصائد ظهر من قبل في دواوين مستقلة ، لدى ناشرين مختلفين . ثم رأت الشاعرة أن تجمعها معاً في كتاب واحد . وهي قصائد تعبّر عن مشاعر الأكبار والتأييد والمجيد للمقاتلين الذين يضحون بأرواحهم من أجل حرية الوطن ، وحرية الإنسان في الوطن . أما الديوان الآخر «دعوة في القصر» ، فقد استوحت الشاعرة كل قصائده من جو الصين الشرقي العريق ، ومن أساطيره ذات الخيال الدافئ الجميل . وفي هذه القصائد يتفرق الخيال الشرقي ، ومع الخيال الشرقي نسمات ناعمة من التشاؤم والكآبة ، وهو من روح الشرق وطبيعته .

من هاتين المجموعتين الشعريتين المملؤتين بالشعر الجميل ، والعاطفة اللذيدة ، والمعانى الجياد ، اختارت المجموعة التالية من القصائد : راجياً أن يتذوق القارئ العربي حلاوة هذا الشعر ، وفورة الشعور التي أملته ، وأن يعجب معي بالشاعرية المتداقة حباً ، ورقّة ، وانسانية ، التي جادت به .

1- من مجموعة «إيطاليا الصغيرة» ، التي تمجّد بها الشاعرة المقاومة
الباستة ورجالها :

1- إلى الرفاق شهداء المقاومة

Per i compagni caduti nella resistenza

لقد ماتوا من أجل الحرية

أولئك الذين لم يعلّمهم آباءهم
كيف يعيشون أحرارا

٢ - على قبر صديق مات لأجل الحرية

Sulla tomba di un amico morto per la libertà

الأهل الذين يبكون ويتعزّون
دفنوكم بين الرخام
في مقابر المدينة ،
ولكنكم بقيتم على الجبال
تواصلون
المسيرات والكمائن ؟
تصفع الرياح جباهم ،
وحفيض الأشجار في الغابات ،
وخفقات قلوبكم على الرشاش المصوب ،
وماتزالون تغنوون
وتتجاوب الأودية بأغانكم
وماتزال لكم رقصات
مع صبايا البلد ،
في منتصف الليالي
ولكم شرف الأسلحة التي غنمتموها ،
والبكاء على الرفاق الشهداء .

في منتصف الليل تشعلون النيران

ایذانا بالعمل :

وعلى مقربة من النجوم أزيز طائرة ،
فتلتلمع عيونكم بمثل الحمى ،
وتعالى نداءاتكم .

وذلك الخطب التي لا تنتهي
، حول مصير أفضل للعالم ،
وذلك الانتظار الرائع
الذي لن ينفي . . .

لقاء كارل هنريخ

لـ العالم ، ذلك المصير الأفضل

أيتها الحناجر المزقة بالكلاليب

والزرقاء بفعل الخيال ،

أيتها الأيدي المصلوبة ،

والأجسام الغضّة النّضرَة ،

لقد عرفتم الموت بأبشع صنوفه ،

وكلَّ انسانٍ من بُنَيِّ البشر

يُنْبَغِي أَنْ يَحْسَدْكُمْ .

جحيل جداً أن يطيع المرأة قانوناً

لم تكتبه يد قط ،

وأن يموت حسب هوى قلبه .

لقد عدوتم فوق الجبال
ولم يستطع أحد ايقافكم :
فالحرّية هناك فوق الجبال
خليقة صعبة وخفية وخادعة .
لقد كتتم أجمل الناس ،
ولذلك بقيتم هناك .

٣- الى بيزانيو (قائد المقاومة في الجبهة الليغورية)

O Bisagno !

بابيزانيو ! ماتزال عيناك الصافية تنظران علينا
وما يزال أمام أعيننا صدرك العريض المتحدى
كلما دعانا شيء ليس من الحرية ،
ولا من الحق ، ولا من انسانية الانسان .
لأنها جئت من عالم أفضل
لتناضل من أجل عالمنا هذا .

٤- أغاني الجبل

I Canti della montagna

أنَّ من يذهب كلَّ يوم ليموت
هو وحده الذي يمكنه أن يغنى هكذا .
لأنها كان

غناء الجداول
والأعشاب البرية الكبيرة
والجبال .
كان قلبك كل ذلك
في داخله :
الأعشاب ، والمياه ، والجبال .
كان قلبا إنسانيا
أكبر من الموت

. . .

٥- ثار

Rappresaglia

على الطريق عشرة أمواط
لا يستطيع الكاهن أن يباركهم ،
ولا تجرؤ الأمهات على غسلهم .
وفي هذا المساء تقام الصلوات لهم في كل بيت
وكل أم تبكي فيهم أبناءها .

. . .

٦ - المهر الأسود

Il cavallino nero

تخيلتك مهراً أسود

حينما رأيتك لأول مرة .
بين الظل والشمس
كنت تمضي .
في تلك الطريق الجبلية ،
بخطي سريعة ،
وعينين لامعتين ،
والرشاش كنت تحمله
كأنه زهرة .
لم يكن بيتنا حب ،
ومع ذلك كنت أرتعش لأجلك .
لقد كنت أعرف ،
كنت أعرف منذ ذلك الحين
أنك لن تعود
مع الآخرين .

٧ - أنتم الذين لا ينامون

Voi che non dormite

أنتم الذين لا ينامون
وعلى وجوههم الفتية دائمة
آثار دم
وسؤال صامت ،

عمَّ تبحثون على هذه الأبواب ؟
انَ ايطاليا تنام هائمة
ولا تبالي بكم . . .

٨- أوروبا

Europa

لتكن ظهورنا الى الحائط لنخوض هذه المعركة
لأجل الموتى والاحياء ، والذين سيولدون .
فلنقاتل لأجل الجميع ، حتى الأعداء .
وإذا كان مصيرنا أن نموت ، فلنمت رجلا ،
فنحن الذين قالوا للعالم ما هو الانسان !

أوربا ، أوربا ! لاتدعني الثور يخطفك .
حدقي في عينيه يا أوروبا
ولا تسمحي لنفسك بالضياع ،
فليس في البهائم ما يتحمل نظرة الانسان ،
وأنت لك عينان كالشمس ، يا أوروبا ،
حتى في بكائك . . .

٢ - ومن مجموعة « دعوة في القصر » أقدم القصائد الأربع عشرة التالية :

١ - وحدة « من مخطوطة قديمة لعشيقه صينية »

Solitudine

الأيدي التي نسيت كل مداعبة

تحث على الأوتار

عن أغنية قديمة

لم تعد تستطيع تذكرها .

الظل الأول هو على عتبة غرفتك :

ومن العبث أن تنظر في المرأة الفضية

لترى لك وجهها غير وجه الأمس .

لا شيء يتنمي اليك ، حتى وجهك ،

وليس من شيء تود أن تمتلكه

سوى أن تستطيع تذكر تلك الأغنية القديمة .

كم من كلمة قيلت وسمعت

في اليوم الذي مر وانتهى ،

والبسات التي كانت تداعب وجهك

كأشعة القمر الساقط ، وعتمة البحيرة .

الآن سيبقى في قلبك إلى الأبد

ألم تلك الأغنية القديمة

التي ترید أن تعود اليك .

ولعلك أنت لم تعرفها ،
وكنت دائئماً تجهلها ،
كعزم يداعب ، لطيفاً ناعماً ،
الألحان التي تسرح في داخلك متنانثة .
ولعلك أنت ذلك الغناء القديم ،
وحياتك هي الشوق الذي يدمرك :
ولعل هذا هو الموت : أن تعود إلى غناء
تلك الأغنية المنسية .

٢ - يتعالى كل مساء ضباب البراهامابوترا

Sale Ogni Sera La nebbia della Brahmaputra

يتعالى كل مساء ضباب

البراهامابوترا

نحو أبراج ساديجا .

وعلى البرج الأعلى

يصعد الملك كل مساء

ليرى الضباب آتيا .

لا النار ولا الحديد

تدمر للملك أبراجه

الآ ضباب البراهامابوترا

الذي لا يمكن الامساك به ،

ضبابه ضبابه
ينظر اليها الملك وهي تساقط ،
والغبار يرتفع
دائماً أعلى فأعلى
من كل طل أو خراة ،
ولباسه الذهبي يرسل دائماً
لمعاناً أقلّ بهراً للعيون ،
وها هو يلتمع للمرة الأخيرة .
مثل ورقة ميّة
كذلك كان لباسه المذهب
وأنفاس الظلّ
تدبّ فيه الرعشة .
وقد نسيت الريح
ورقة منفردة
على أعلى ذلك البرج
الذي يتوارى الآن
وقد كان أعلى الأبراج .
آه ! ولكن أعلى من أبراج ساديجا
يتعالى ضباب البراهامابوترا .

٣ - أخاف من الليل

Ho paura della notte

كاوتسو سحق الأمراء والجهاز ،
ونودى بكأوتسو ملكا على المقاطعات المئة
على العرش السماوي يصعد الملك ، وعليه الذهب والجوهر ،
والجميع يتلاشون أمام بريق قدمه .
ويتهجد كاوتسو في الليل والنهار من أعماق قلبه ،
ويبعث في طلب لانج ، الذي يعيش في أعلى الجبال .
أن شعر « بي لانج » يبدو ناعما كالفضة ،
ووجهه أشبه بوجه الزمن الغابر .
وينحنى بي لانج برأسه الفضي بلطف
ويقبل الخاتم الملكي ، والقدم اللامعة .
ويقول الملك : « يا بي لانج . إن الظل لا يليق بك ،
قل لي ، ماذا يفيد الكنز إن ظل خبيثا؟ »
وينحنى بي لانج مرة أخرى ، وعلى ثغره ابتسامة ،
ويتظر باحترام ارادة الملك .
ويقول الملك : « أنت ، يا حكم الحكاء !
من ذا الذي تعتقد أنه الأقوى بين الأقوية على الأرض؟ »
فينظر بي لانج إلى الملك ، والى سيفه ذي الغمد العقيلي ،
والى الأسلحة المعلقة على الأبواب البرونزية ،
ثم يقول : « أعتقد ، أنها الملك العظيم ، أن الأقوى بين الأقوية

هو من لا يخاف أعظم المخيفات .
فضحك الملك وقال : « ان كاوتسو لا يخاف الموت ،
ولأنه لا يخافه ، فقد سحق الأمراء والصفوف » .
فابتسم بي لانج وقال :
« ليس الموت ، أبها الملك العظيم ، بل هو ما يدعونه الليل » .
فصاح كاوتسو : « الليل ؟ وما هو الليل ؟
ومن هو الذي لا يخاف الليل على الأرض ؟ »
فقال بي لانج : « المعتوه . ان المعتوه لا يخاف الليل ،
فالمعتهوه هو أقوى الأقوياء على الأرض ! »
وظل الملك يتهدى من أعماق قلبه ، وتمتم هامسا :
« أنا أيضاً أخاف من الليل ! »

ثلاث أغانيات الى يوان تشين

Tre piccoli poemetti a Yuan chen

٤ - صراغ مالك الحزين

Il grido dell'airone

نعم ، مايزال صراغ مالك الحزين يتردد .
انه لا يحس بالكرى بين القصب .

وماذا ترید أن تقول لي ، يا يوان تشين ؟
ماذا ، وأنت تحرك شفتيك الدكناوين ؟
لاتتصغ إلى صراخ مالك الحزين
حتى لو كلن القصب يتحرك ، ودع قلبك ينام .

...

٥ - ربيع الشتاء

Vento d'inverno

دموع العيون الفتية تجف بسرعة ،
وأما الدموع التي تجري متأخرة فلا تعرف الجفاف
كثيرة هي الكلمات التي تقال لعزية الشباب ،
ولكن لا يعرف أحد ماذا يقول ليعزى الشيوخ
هكذا نجلس أنا وأنت : أحدهنا تجاه الآخر .
حتى في الظلام أرى بريق عينيك
ونسمع صامتين ريح الشتاء في الخارج .
من الخير أن نفضي إلى الريح بكل ما فينا من ألم .

٦ - أول الثلج

Prima neve

أنظر إلى الجبال المتلائمة بالثلوج في الأفق ، يا يوان تشين ،
كيف تشبه وجوه الخالدين اللامعة .
الحدائق صامتة ، وتحت الأقدام يتكسر الجليد ،

والأشجار ترقب أيام الثلج
حين تنظر الى الجبال الشاهقة ، والنباتات المتواضعة ، يابوان تشين ،
تروح بين الحين والحين تدير وجهك الشاحب اليَّ ، وتبسم

٦ - قلبي موزع

Ho il cuore diviso

أنحني أمام
الآلهة التي لاتتحرك .
أنتهد وأنا أنظر الى الضباب
المتصاعد من النهر ،
وقلبي موزع ،
بين الزمن والحقائق الأبدية .
صفاء وحزن :
خمرة وحيدة
مشروبة على مهل
هذا المساء أريد أن أجدل
قلائد من الورود الغضة
وأتوج بها
جباه الخالدين البرونزية
ورود غضة ذابلة
على جbah برونزية !

٧- أجراس دير لانج

Le aeree campane del monastero di Lhang

أجراس دير لانج المعلقة في الهواء

وخطاء الصابرة

التي تصعد

إلى سطح الدنيا .

- أنتظر بعد قليلا ،

أنتظر بعد قليلا

- أيها الغريب !

تقول الأجراس ،

- فقربيا جدا على الشرفة العالية ستجلسون أنتم الثلاثة :

أنت ،

والوحدة

وصمتك !

٨ - النافورة في الحديقة

La fontana in giardino

« يحبّ الصينيون أن يصنعوا نوافير مذهبة وذوات أشكال وألوان متعددة ،

تعلق عليها أسلالٌ تكاد تكون غير مرئية ، تلمع حسبما يحولها سقوط الماء
المتبخر من فوق ، محدثة أصواتاً ناعمة ، وألحاناً حلوة » .

.....

الصفائح المعدنية المذهبة

تضرب بخففة

بين هبات الماء

والهواء .

أصفع إلى الماء يلعب

مع هبات الهواء

وبعض الصفائح الذهبية ،

واسأل : أين ذهب ما كان يجلس معك

عند النافورة ؟

أين ذهب عنك الألم ؟

.....

٩ - نخب ليلي للحب

Brindisi notturno all'amore

لشرب من كؤوسنا

الخمر والقمر .

أنا أشرب نخب حبي الذي ابتدأ ،
نخب ألم جديد على الأرض .

١٠ - لنبق بعد قليلا

Ancora un poco

لنبق بعد قليلا

على الشرفة القمراء ،
فبعد ذلك ستنزل

إلى الوادي الشتائي

.....

١١ - دعوة إلى الشراب

Invito a bere

بجانب كؤوس تانغ الكبيرة البراقة

- عصافير ، وتنانين مذهبة

- وخر عميق جدًا

أنا في انتظارك أيها العزيز ،

وأدعو الضيوف الطيبين

الذين يقيمون في قلبك :

الآلام الصامتة ،

والتجاعيد الناعمة ،
والتنهد الذي
لايبدو الا من العينين .
وعلى الفم صمت
يقول الشيء الكثير ،
وكلمة ما عن الزمن ،
وابتسامة ما . . .

.....

١٢ - التمايل حول القبر

Le Statue intorno alla tomba

ثلاثون محاربا جبارا
على ثلاثين جودا جبارا
يسهرون حول
قبر الملك
ولكنهم ، للأسف ، من الصلصال !
سيوفهم على جنوبهم ،
ورماحهم في أيديهم ،
وخوذهم منسدة
على العيون المتغطرسة .

ولكنها جيـعا ، ويـا للـحـسـرـة ، من الـصـلـصـال !
أـنـهـمـ لاـ يـخـشـونـ عـدـواـ ،
بـقـلـوـهـمـ الـصـلـصـالـيـةـ ،ـ مـعـ الـأـسـفـ ،
وـكـذـلـكـ لـاـ يـخـاـهـمـ
ذـلـكـ الـصـلـصـالـ الـذـيـ انـحلـ ،
وـالـذـيـ كـانـ قـلـبـ الـمـلـكـ !

.....

١٣ - من عـاشـقـ عـجـوزـ الـىـ فـتـاةـ اـشـهـرـ بـجـاهـاـ

Il vecchio amatore a una giovane dama di famosa bellezza

تـحـرـكـيـنـ فـيـ القـاعـاتـ وـالـحـدـائقـ ،ـ كـالـسـمـكـةـ الـذـهـبـةـ
كـالـسـمـكـةـ الـذـهـبـيـةـ
ذـاتـ الزـعـانـفـ الطـوـيـلـةـ
فـيـ المـاءـ دـاخـلـ اـنـائـهـ الـبـلـوـرـيـ .
وـلـعـلـكـ تـخـشـيـنـ أـنـ يـغـوـيـكـ
هـذـاـ عـجـوزـ الـخـلـيـعـ ،ـ
انـكـ لـتـهـرـبـيـنـ مـنـيـ مـخـطـةـ :
وـبـيـنـيـ وـبـيـنـكـ
بـلـوـرـ الـزـمـنـ ،ـ
وـهـوـ ،ـ يـاسـيـدـتـيـ ،ـ بـلـوـرـ

ليس فقط لاينكسر ،
ولكنه كذلك لا يهت لونه .

١٤ - ثمة عنقود من الذهب

C'e' un grappolo d'oro

ستظل دائئماً جائعاً
ان كنت تتغذى من ثمار الأرض
التي تفحّمها الشمس ،
ويتلفها المطر ،
وتفسدها الدودة الضارة إلى البياض
من داخلها .
ولكن ثمة عنقوداً من الذهب
بيهر العيون أكثر من الذهب ،
ولا يعتريه الفساد ،
- ولا يقطفه أحد -
في الكرم الخفي ،
وأنا الكرام الخائب . . .

أشعار حول أحاسيس المرأة

سوزان يوليس شوتز

ترجمة: هالتر نابليسي

عن الانكليزية

أريد أن أضحك :

أنت لي
وأنا لك
في الحب

أنا أنا

وأنت أنت

في الفكر

مستقلان

نقتسم حياتنا

معا

- || -

الموسيقى تداعب المشاعر

التي لاتصلها الكلمات

هي لحن القلب

صوت الروح

هي للبعض

ذكرى الامس

هي أحيانا الابداع

وأحيانا البكاء

الموسيقى تجعلني
أحب

- ||| -

قلبك قلبي
حقيقة حقيقة
الا أن قوة حبنا الحقيقة
هي أنت نقسم
ولايسيطر
واحدنا على حياة الآخر

- |V -

عندما أستلقى بجوارك
أشعر بالغرابة والبعد عن الواقع
اذ تحيط بي الازهار ، وتصبح أنت
الطبيعة كلها .

- ٧ -

اليوم احتفلنا
بعيد حبنا
امتنينا الدراجة
وانحدرنا على طريق ترابية
على شاطئ بحيرة مازالت نقية
الغبوم لامست رأسينا
على الشاطئ الصخري الطويل
بعيدين عشرين ميلا عن الحياة
توقفنا .

منذ سبع سنين التقينا
منذ ست سنين أحببنا
والآن ، مازلنا نحب أكثر ..

التقى جسداً
هناك على الرمل
وكان في الهواء لسعة

أرسلها ليوقظنا

من حلمنا

نحن

والشمس

والبحيرة

والرمل

الى الابد .

-VI-

لاتقل عني زوجة أبدا

فهي كلمة بلا احساس

و اذا سألك عنى

قل اني المرأة التي تمھوى

و اذا تساءلوا وجلين : هل أنتما متزوجان

قل اننا نقتسم حياتنا

أنا سعيدة جدا معك

أناقش كل آرائي

أو لاأشعر أن علي أن أقول أي شيء
فأنت دائمًا تفهم

لكم أشعر بالراحة معك
ولا أضطر إلى التظاهر
ولا أضطر أن أبدو جميلة
فأنت تقبلني كما أنا

كم أنا قوية معك
أعتمد عليك للحب
ولكن أعيش حياتي الخاصة
أنت تعطيني مزيدا من الثقة كي أنجح

-VIII-

الرعد البرق
الشمس غابت . . الغيوم حراء
الارض ارتوت
اختفت الغيوم

وجفت الارض
قوس قزح في السماء

-IX-

أقبل الليل
أرى وجهك
في النجوم
أشعر رقتك
مع هسهسة أوراق الشجر

أقبل الليل
بارداً ومظلاً
لكن القمر
يدفع، قلبي
بفكرة
أنه منكون معاً
بعد قليل

-X-

انسان

اكلمه

أرقص معه

أغني معه

أكل معه

أضحك معه

أبكي معه

أفكّر معه

أفهمه

انسان

ليكون صديقي

-XI-

العاشقون يجب أن يبقوا

أناساً كاملين

لأنفسهم أولاً

ثم واحدهم للآخر

- XII -

أجلس هنا
وأشعر بالملل
لأريد أن أتكلم
مع الناس حولي
ولا أريد أن أنظر
إلى هذا المكان

أجلس هنا
وحيدة
وأعرف أن
لا الناس ولا الامكنته
تجعلني سعيدة
بل أنت

- XIII -

أفقت اليوم
بشعور غريب

ومتميز
لأول مرة
في حياتي
فكرت في أنني
أستطيع أن أنجب طفلا
مني
ومنه
طفلا صغيرا
أمر لا يصدق
أعرف أن جميع أصدقائي
أنجبو أطفالا
ولكنني لم أفكر أني أنا
سأكون زوجة رجل
وأم طفل
أنا هي أنا
أعيش حياتي
وأحبه .
لكني اليوم تصورت
طفلا صغيرا يبني قلعة الرمل
طفل ، لنا نحن .

-XIV-

شكراً أمي

بفضل أمي
ذات الاهتمامات الكثيرة
التي كانت تملأها حماساً وتشغلها
بفضل أمي
التي كانت تتفاعل مع كثيرين
ولأنها كانت تحمل شعوراً صادقاً نحو العالم
بفضل أمي
التي كانت دائئراً قوية
في جميع مراحل العذاب
بفضل أمي
التي كانت إنساناً كاملاً
اقتديت بها دائماً
وأنتلعل إليها
فأصبح سهلاً

أن أصبح أنا
امرأة مستقلة

-XV-

البحر أشعرني بالسلام
الريح أعطتني القدرة
الشمس أدفأ روحني
الزهور جعلتني أرى الحياة
ولكنك أنت أشعرتني
بالحب .

أريد أن أجعّي

ترید فتاة
لتصلح ثيابك
وتطهو طعامك
وتنظف بيتك
وتنظر

ريثما تعود أنت من العمل

تريد فتاة

يجدها أصدقاؤك ظريفة

ويجدها رئيسك حلوة

ونجدها أنت مملوكة

تريد فتاة

منظرها رائع وشعورها رائع

فتاة تعجب بك

وتستمتع الى حديثك باجلال

تريد فتاة

تخلى عن عملها

لتساعدك كي تنفع في عملك

تخلى عن كيانها

لتجعل منك سوبرمان

حبيبي

من دواعي فخري أن أقول

لست أنا تلك الفتاة .

المرأة الجديدة

تبزغ المرأة الجديدة

كلها ثقة

تححدث بلباقه

وتفكر باستقلال

كلها قوة

تنظم كل شيء بكفاءة

وتدبر عملها بفخر

انها المرأة الجديدة

القادرة على تغيير

سير
المجتمع .

★ ★ ★

عندما أصبح أما شابة

هل سيصبح المطبخ محور حياتي

هل أكتفي بالاستماع الى نشاطات أسرتي

دون أن يكون لي ما أتحدث عنه
هل أحلم بعمل كنت سأشغله
أم أفقد قدراتي وتصبح حياتي عملة
عندما أصبح أما شابة
لماذا لا أستطيع أن أحيا كما كنت أحيا . . .

★ ★ ★

بعد أن يكبر أولادي
سأترك شعري ليطول مرة أخرى
وأشتري لنفسي ثياباً جديدة
سأذهب إلى أوربا
سأقابل أناسا كثرين
سأعود إلى الدراسة
وأحصل على شهادتي
وسأعمل
كنت أتمنى كل ذلك
قبل أن أنجب أولادي . . .
بعد أن يكبر أولادي

سأصبح إنساناً مرة أخرى
أرى طفلاً صغيراً يضر به أطفال أكبر منه
فتفيض عيناي بالدموع
أرى مدينة نيويورك
وأشعر بالحمسة لدرجة الارتباك
أشم رائحة الكحول فيذكرني بالمستشفيات
وابكي من أجل جميع المرضى
اللقي بناس أحبهم
فأعبر عن حبي بوضوح
ويسعدني أنني تعلمت
ألا أخفي مشاعري . . .



برومي شيوس

ترجمة د. عادل قرشولي

غوت

عن الالمانية

أفرش بقبش النجوم

سبائك ياز يوس

قطع المتن. بيانات وقدم. حمال

كيا يه طبع الطفل ، لاعب . بجبروت

رؤوس البيانات الشائكة

بعض اه

لذنك هـ اتفعل

فلن تستطيع سلب أرض الوطيدة

وكوخي الذي لم تبني أنت
وموقدني الذي تحسدني على ناره

★ ★ ★

انني لم أعرف من هو أشد بؤسا
تحت هذه الشمس
منك أيتها الآلة
فأنت تغذين جلالتك البائسة
بضريبة الضحايا
 وأنفاس الصلوات
ولو لم يكن الأطفال والمسؤولون
بلهاء ، يتلهون بوهم الفردوس
ويحلمون بالجنة
لكنت مت جوعاً كما يموت الهوام

★ ★ ★

عندما كنت طفلا
وعندما وجدتني ذات يوم في نفق
لأعرف له مدخله
ولا أعرف له مخرجا

توجهت بنظري اليك ايتها الاهه . . .
ولكان لك أذنا تسمع شكواي
لكان لك قلبا كقلبي
يرحم الضعيف

ولكن من الذي ساعدني
على قهر جبروت الطواغيت ؟
من الذي انقذني من الموت
والعبودية ؟
أليس هو أنت ياقلبي -
أنت أيها القلب المقدس الملتهب ؟
أليست أنت الذي وهبتي الكمال ؟
ومع هذا
أولم يدب بك الحماس ذات يوم
أيها القلب الشاب الطيب ؟
أولم تتوجّه بالشكر الجزيل
إلى هؤلاء الذين خدعوك
إلى الذين هبوا للنوم في الاعالي ؟
أعلى أن أمجدك بعد هذا كله

أيتها الآلة ؟ أن أمحك أنت ؟
علام ؟
هل هدأت يوماً ما
الآم مسكون ؟
هل جففت يوماً ما
دموع خائف ؟

ومن ؟ من الذي جعلني أصبح رجلاً؟
أليس هو الزمن ؟
أليس هو القدر - سيدني وسيدك - ؟
أليس هو الذي جعل مني هذا الرجل ؟

★ ★ ★

أحسبت ياز بوس
أنني سأكره الحياة
أو أهرب إلى الصحاري
لأن الأحلام المزهرة
لم تتحقق جميعها ؟
باللك من واهم

ها أنذا أجلس هنا
أخلق بشرا
على صورة كصورتي .
بشرا يشبهونني
كي يتلموا ويبكوا
كي يتذوقوا طعم اللذة ويفرحا بضم الحياة
ولكي يحتقروا أمثالك
مثلياً أحترق .



قصائد من يوجف أتيلاد

ترجمة نافع معلا

عن المغربية

« يوجف أتيلاد شاعر من رحمة الرب . هذا ما يمكن بل « يائيني
أن يقال . وإن فتوته الشديدة ممثلة بذلك الوعود التي إذا
ما تحققت - وإن ذلك ليس فقط ، وليس دائمًا يتعاقب بالشاعر
وحده بشكل تام - فإنها سترفع الشاعر إلى مصاف أفضل
الشعراء المجريين القادمين وأصدقهم .

هذا الشاعر الذي ما يزال يذهب إلى المدرسة قد عانى عميقاً
من الحياة ومن الناس وحل صليب البوس والتشرد . لقد تعلم
واشتغل وتغرب يتيم لا يملك شيئاً ، عزاؤه الوحيد كان الطيبة
والاندفاع الطيب » ينبعي أن نحب عالم هذا
الفتى ، نهتم به ونرعاه ، ذلك أنه ، خلاف الأمر ، لن ينهض في
سماء . »

يوهاس جولا ١٩٢٢

كان عمر شاعرنا يوجف أتيلاء سبع عشرة سنة حين قال عنه هذه الكلمات
الشاعر المجري ابن وطنه يوهاس جولا .
« ماذا يقول الشاعر عن نفسه ؟ »

ولدت في بودابست عام ١٩٠٥ وقد ترك أبي المرحوم البلاد وأنا في الثالثة
من عمري . . . »

« كنت أساعد أمي بقدر استطاعتي قمت ببيع ماء الشرب في سينما
فيلاغ . كنت أسرق خشب الوقود والفحم من محطة الشحن لكي يتوفّر لدنيا
الوقود . وكنت أصنع لعب الورق الملونة وأقوم ببيعها للأطفال الميسورين .
واشتغلت حملاً في ساحة السوق وهكذا . . . »

« في ذلك الوقت كنت كسابق حالي أفتقر إلى إرشاد صديق وفي . ظهرت
أولى قصائدي في ذلك الوقت ، فقد نشرت مجلة « نيويورك » بعض قصائدي
التي كتبتها في سن السابعة عشرة واعتبرت طفلًا معجزة وبينما لم أكن في الواقع
 سوى طفلٍيتيم . »

« كان كل واحد منهم لا يكفي عن القول « أنا أيضًا اعتدت أن أكتب شعرًا
عندما كنت في سنك » . »

« إن الناس كثيراً ما يتحدثون عن سخرية القدر : لقد أصبحت
قصيدتي « بقلب نقى » شهيرة جداً وقد كتب عنها الجميع مقالات ووصفها
أحدهم أكثر من مرة بأنها الوثيقة التي يقدمها جيل ما قبل الحرب إلى عصور
المستقبل . »

وفي مقالته « فن الشعر » جعل هذه القصيدة نموذجاً للشعر الحديث ،
هذا بعض ماقاله الشاعر عن نفسه في مناسبة ملحة . إن جماهير المجريين
تعتبر الشاعر أتيلاء أهم شاعر في تاريخها وهو بلا جدال كذلك بل من أهم

الشعراء في تاريخ البشرية المعاصر ، شعراء القرن العشرين ، وهو في مصاف
مايا كوفسكي ونيرودا وإيلوار ولوركا وناظم حكمت .
لقد انتحر عام ١٩٣٧ ملقياً بنفسه تحت عجلات قطار .

من أشعار ١٩٣٣

ليلة شتائية

كن متظهاً !!

الصيف

قد احترق .

فوق كتل الفحم العريضة ،
يرتعش قليل من الرماد الخفيف .

إنه لريف هادي .

صفحة الهواء الرقيقة

يجرحها بعض الأغصان المدببة

لا إنسانية جيلة . ليس سوى مزقة فضبية
رقيقة صغيرة - شرط ما -

يلتصق بشدة على طرف من شجيرة

ذلك أن كثيراً من الابتسamas

والعناقات
ملتصق على أغصان العالم

★ ★ ★

في بعد
الجبال العجائز المحدبة
كأنها الأيدي المثاقلة
تحاول مهتزة - مهتزة أن تحضن
نار الغروب

القرية النافحة رطوبة
صمت الوادي المطلق ، طحلبها اللاهث

★ ★ ★

يعود إلى البيت عامل الأرض
كل أعضائه الثقيلة ترمي التراب بالنظرات .
على كفيفه العاتيين تهتز الفأس المشروخة
دامية المقبض ، دامية الحديد
كأنها هو عائد إلى بيته من البعث
بأعضائه المثاقلة شيئاً فشيئاً
بأدواته المثاقلة شيئاً فشيئاً

★ ★ ★

لقد تصاعد الليل مثلما الدخان من المدخنة

بأنجممه البراقة

★ ★ ★

الليل الحديدى الأزرق يدعوه مدحراً

رنين جرس متباطئ ،

وكما لو أن القلب قد توقف منذ أزمنة وأزمنة

وأن شيئاً ما آخر لا ينضب

- ربما يكون المشهد -

قد أعطاه نبضاً

وكما لو أن الليل الشتائي ، السماء الشتائية

الفلز الشتائي

كانت أجراساً

لغتها الأرض ، بندولها الأرض المطروقة

وكما لو أن القلب هو الصوت .

★ ★ ★

تصعد ذكرى الرنين

هو العقل يصغي :

دق الشتاء سنداناً

ليطرق قفلاً لباب السماء المخلع

إذ أن الفاكهة والقمح والضوء والقش

تدفقت منه على امتداد الصيف

★ ★ ★

صمت الظلمة الفضية

يصنع للكون قمراً

★ ★ ★

يعبر غراب في الفراغ البارد

ويبرد الهدوء . هل تسمع الصمت أهيا العظم ؟

إن جزيئات الذرات تتصادم

★ ★ ★

في أية واجهة زجاجية تلتمع

مثل هذه الليالي الشتائية ؟

★ ★ ★

الغصن يرفع خنجرأ نحو الجليد

والعراء

يرفرف شهيقه الأسود .

سراب من الغربان ينوس ، وهبز في الضباب

★ ★ ★

ليلة شتائية . يتحللها

قطعة من ليل شتائي

صغيرة ومنفصلة

قطار شاحن يصل إلى السهول

قافلة في دخانه

إلى قرار حصن لانهائي

تدور كواكب ثم تنطفئ

★ ★ ★

على الأسطح الجليدية للعربات الشاحنة

مثل فأر صغير يفرُ الشعاع

شعاع الليلة الشتائية

★ ★ ★

فوق المدن

مايزال الشتاء ينثي البخار

لكن على قضبان الحديد اللامعة

يركض نحو المدن على الجليد الأزرق

شعاع الليل الأصفر

★ ★ ★

في المدينة يقيم مصنعه .

يصنع سلاح الآلام الطاعن .

إنه شعاع الليل القاسي .

★ ★ ★

في طرف المدينة

كقش مبلل يتتساقط ضوء المصايد

على بعد قليلاً

يرتجف في الركن حفيظ معطف

إن إنساناً يقعي

يلتمُ ، مثلما التراب ، بلا جدوى

فالشتاء قد خطأ على قدميه .

★ ★ ★

حيث تطلع من الظلمة

شجرة صدائ الأوراق

فإنني أقيس الليل الشتائي

كما يقيس ملوكه

صاحب الملك .

★ ★ ★

بلا أمل

« ببطء ، تأملاً »

الانسان أخيراً

يبلغ سهلاً من الرمل ، رطباً ، حزيناً

ينظر حواليه مستغراً

و يومى برأسه الذكي : لأنمل .

★ ★ ★

أنا أيضاً هكذا

أحاول بلا خداع

أن أنظر حوالى برفق .

سقطة ذات لمعة فضية لفأس

تلعب على ورق الصفصافة

★ ★ ★

على غصن العدم يجلس قلبي

جسمه الصغير ارتخافة بلا صوت

تلتف حوله برفق
وتحدق فيه ، تحدق فيه النجوم

★ ★ ★

« في سماء بلون الحديد »
في سماء بلون الحديد ، يدور
الдинامو الربط المدهن
أوه أيتها الكواكب الصامدة
إن الكلمة تزرع شرارةً بين أسنانِي

★ ★ ★

يسقط في الماضي كالحجر
بلا صوت عبر الفراغ .
يهتز الزمن الأزرق الأبكم
يمتد إلى أمام السيف : شعرى

★ ★ ★

شاربي كنسيج عنكبوت كثيف
يتوزع فمي ذا الرائحة الفائحة
يؤلمني قلبي ، تبرد الكلمة .
إذ لم يمكتني أن أتحدث

★ ★ ★

أعشاب صفراء

أعشاب صفراء على الرمال .

هذه الريح امرأة عجوز بانت عظامها

البحيرة طيور مضطربة

والبحر هادى، يروي حكاياته



أعزف داخلي الخافت .

وطفي ذلك المعطف المباع .

ليس لي قلب لأنابيع

الغروب اهابط نحو التلال



يمتد الزمن الصاحب

العالم الميت ،

والصفصافة ، وبيت الأجرة ، والمرأة

عبر السماء الزرقاء المتندقة



حنطة

تهب الريح على المروج
ختلطة بتنهاداتنا
الأرض تهدر ، والحنطة تخشخش
والحنطة تغنى

★ ★ ★

كل قطرة من عرقنا
تمتزج بالأرض الجافة
حبة حنطة على عود حنطة
والحنطة تغنى

★ ★ ★

إنه الخبر إن رأس المال
يذهب إلى المخزن ، يهرب نحو البنك
وإلينا لا يصل سوى صوته :
الحنطة تغنى

★ ★ ★

تكبر الخنطة ، يكبر التهديد
يتسلح الأعداء .

الفاشستيون يريدون هدوءاً
الخنطة تغنى

★ ★ ★

حيث أكون يوجد طابور لي
في معسكري نظام حرب
رصاصة ونار في سبليتي
الخنطة تغنى

★ ★ ★

إلى هنا يامن فلحت أرضاً
إلى هنا يامن صنعت جراراً .
المساعدة إليها البروليتاريون
الخنطة تغنى

★ ★ ★

طفل صغير يبكي

في الركن من الغرفة العائمة ، يتربع
طفل جالس لاحول له

ييكي كما الرمل تحت الحذاء
يحيط كما البحار الصعبة

★ ★ ★

دامع مثل واد ينفتح نحو الشهاب
دامع كما هو دامع تجويف العين
دامع مثل التراب تحت الحجارة
دامع مثل الزجاج للنافذة

★ ★ ★

ييكي مثلها ييكي الكلس في الماء
ييكي مثلها ييكي الماء تحت الغطاء
ييكي كما الخشب اليابس الذي تلتهمه نار
ييكي كالحزام الناقل في ركن العمل

★ ★ ★

كما لو أن الإنسان والحيوان والنبات
كانت قد استنشقت عميقاً كل حرارة حية
والآن تذرى جليداً على أطراف الصخور
هكذا ييكي كالرياح فوق مرتفع الفلز

★ ★ ★

يزقو كما في الأحضان فرخ الخنزير للعام الجديد
يزقو كحد المدية عند الجلخ
يزقو كالشمير عندما يبتئه المنجل
وهكذا يهسّس اللحم في الجرن

★ ★ ★

مثل المحاسب العائد بصمت الى البيت
يضع يترتب ثيابه على الكرسي
وعلى طرف السرير يفكر ، يشن وينهض للذهاب
ثم تتلاحق خطواته الصغيرة السريعة

★ ★ ★

متذوقاً الثلج يهrol في السهول
في شعاع القمر الأخضر ، في ليلة قاسية
ينكس في الأرض ، يغمغم ، يود لو يلعق السماء المالحة
هكذا يشن هو ، والوحشة في العراء

★ ★ ★

يشن كعود ذرة مقشور
يشن كقش تحت النائم

يشن كأبله غدا بائسا بفعل الزمن
يشن مثل كلب وهو بعض السوط

★ ★ ★

في الركن من الغرفة العائمة ، يتتحب
طفل جالس لا حول له
يتتفض مثل محرك صغير
يحمد مثل البحار الصعبة

★ ★ ★

من أشعار ١٩٢٥

نامي بهدوء جميل

مساءً جميل . فلتナمي بهدوء جميل .
لقد شرع جيراني أيضاً ينامون .
حَجَارُ الشَّارِعِ ، هُمْ بِدُورِهِمْ ، غَادُرُوا .
رَنَّتْ بِنَقاوةِ عَمِيقَةِ الْحَجَرِ
وَالْمَطْرَقَةِ
وَالشَّارِعِ

ثم الآن ، يكون سكون .

لقد مضى وقت طويلاً منذ رأيتك

★ ★ ★

ذراعاك الشقيتان أيضاً مخلستان

مثل هذا النهر ذي الهدوء الشديد ،

لا يصدر خريراً ، فقط يذهب ببطء

ببطء بحيث تنام جنبه الأشجار

بعدئذ الأسماك

والكواكب أيضاً

وأنا ، بشكل تام ، أبقى وحيداً

★ ★ ★

متعب ، لقد عملت كثيراً .

أنا بدوري سأنام بعد زمن

فلتنامي بهدوء جميل .

بكل تأكيد أنت أيضاً حزينة تكونين ،

ولهذا أكون أنا أيضاً حزينا

★ ★ ★

هدوء

إن الأزهار الآن ، تتفتح

★ ★ ★

الجنة تتحول إلى حياة

الأشجار توقفت بلا حركة .

المياه أصبحت مضطربة .

ضجة فريدة هجمت في الحديقة

إن شيئاً ما أوقع في الحديقة الأذى

★ ★ ★

بلبل غرد وسبع

في فضاء طويل متّموج

غرد ، سبع ، وفجأة مالبث

أن مات هنالك فوق ، في الهواء

★ ★ ★

حصل العشب غدت حزينة

أخفت جبينها الصغير

أتنى ضباب إلى قلب الحشرات
فأخذت تنقب بخصل العشب ،

★ ★ ★

غدا جائعا كل شيء ، الزهرة أيضاً
التي ترعاها الطلع ذو الرائحة الطيبة .
من قطرة الندى خرجت الذبابة دابةً
واختفى الرب عن عرشه .

★ ★ ★

ذهب في السحاب لي يكنى
في الغبار جسده الرشيق الجميل
وإنسانان كانوا قد لعن كلامهما الآخر
ثم أخذا يلوبان عن بعضهما باكين

★ ★ ★

بحفcan جميل أو بدون ذلك

أكون ، لكي تنموا زهرة
في عينيٌّ

هذا يسقيها أصحابي
والأشجار ، والمدن ، وكل شيء .

★ ★ ★

بحفقان جميل أو بدون ذلك
نتصر نحن دائماً
جيمينا ننتصر بحزن
يدفعنا قلبنا إلى النصر

★ ★ ★

وإلى هنا ، إلى هناك ، على حد سواء تماماً.
إلى أين تكون وجهتنا .
منا من يتظره هدوء على الضفة ، من يتظره صخب شديد
ولسوف نفرق إماً لن تكون لنا ضفة

★ ★ ★

حياة من فضة

لاتسيروا زعلي إن أكون الآن سائلاً
إن أحيا الآن أكثر هدوء قليلاً .

أكثر هدوءاً تحيا السحب أيضاً

والموتى ، والسهول

★ ★ ★

أن تنتصر ، فذلك جيل كالزهرة .

لكنني الآن أركن بلا هدف

أو أستمع ، في غرفتي ، إلى المطر

وإذا ما أرعدت فإنني أستمع بشدة

★ ★ ★

من فضة سيكون ، مستقبلاً ، قلبكم الكبير

وإذا ما بقيتم ، أنتم ، المتتصرين

فإن رأيتم ستترصع بالفضة

ولوهلة سيصيبكم التعب من أجل النصر

★ ★ ★

من خلف ضجيج المعركة ، تأتي صامة

إليكم أيضاً ، الحياة الفضة

بصمت شديد تحيا الغيوم

والموتى ، والسهول

★ ★ ★

يلاحقي تابع مجد ذو صمت سديد
وأينها وطنت فإنه ينبع من تحت التراب .
إن ظللي الذي يلاحقي في كل الأمكنة
ولسوف نلتقي مرة في مكان ما .

★ ★ ★

أن تتعب ثم ترتاح ، شيء
جميل لا يمنحه قتال ولا شيء آخر .
أن تسترخي في ظل لطيف
ذلك هو التعب ، أساساً ، في نفوسنا

★ ★ ★

في نفوسنا أساساً هنالك التعب
الذي قد يكون شقيقاً للثلج البارد
يسقط اذا ما شعرت الأرض كثيراً بالبرد
يظل يسقط ، الثلج ، ويغطي حتى ربيع جديد

★ ★ ★

في مساء شتائي غطى الأرض
بصمت ، التعب ، القداسة

سوية مع كلمتي أنا ، إذ أن تلك أيضا
تدور في عالم بارد لا نهائي

★ ★ ★

من الضباب من الصمت

غدوت لا أنتظر الحياة
كذلك أكون ، كيما يمكن

إذا لم يكن مكننا بحال ، فليكن
إن الأيام كثيرة ، تتأخر لتنتهي

يهرب النهار من عيني
غدت تقصر على النظر الى المصباح

إذا رفت لهب ، سيعترق
إذا سال دم ، يوجد كفاية

من يسبب زعلٍ لا أزعله ؟!
من يشفق على لاأشفق عليه

يستطيع أن يفرح القواد الحربيون
لأنني غدوات لست حتى جائعاً

لقد حدث معي شيء ما
ليس موتاً وليس صبراً

يركلوني هنا ، يركلوني هناك
رغم ذلك لم أطلق السباب مرة واحدة

مرة رأيت الضباب
وراء الشعاعات الشديدة

ولقد سمعت مرة أنا
كيف يجتاز كفاحي صخب البرية

سواء في الأسفل ، سواء في الأعلى
نصيب الفقير هو الصمت

الضباب ، الصمت ، لا يلمعان أبداً
أنا من الضباب ، من الصمت صرت كائناً
ما يصعد في داخلي
يسقط عند طوفان أعمى
فهر شديد ، رهيب هذا
الانتظار ، الانتظار الى أن تكون نهاية

ومعروف أن كثيرين على هذه الحال
طالما أحد ينهض
طالما أحد لا يصرخ
من الضباب ، من الصمت ، عالياً حتى القمر

عالياً حتى الطاعون ذاته .
الذي يلعن بقسوة ،

يلعن جام كلب ، كلباً
وأكثر الأحيان يلعني



بقلب نقى

ليس لي أب ولا أم
لا إله ولا وطن
ليس لي مهد ولا كفن
ولا قبلة ولا محبوبة

★ ★ ★

لليوم الثالث لا أطعم
لأكثرأ ولا قليلاً
القوة أعوامي العشرون
وأنا أبيع العشرين - أعوامي

★ ★ ★

إن لم تكن تلزم لأحد
لابأس ، سيبتاعها الشيطان .
بقلب نقى أسرق
وإن لامناص ، أقتل إنساناً أيضاً

★ ★ ★

يقبضون على ، ويشنقونني
يغمروني بالتراب المبارك ،
وينبت العشب الجالب الموت
فوق قلبي الجميل

★ ★ ★

من أشعار ١٩٢٨

ضع يدك
ضع يدك

على جنبي
وكان يدك
هي يدي

كذلك احرسني
كمن يغتالني
وكان حياتي
هي حياتك

كذلك أحبيبي

كما اللذة في ذلك

وكان قلبي

هو قلبك



هدهدة

تهدهدني حينا كالقصب

حينما كخرير الماء

بخفوت ببيج أزرق

بقبل البحيرات

ربما حبها يزهر بعد حين مع غيري

لكن فليهددها ذاك

بمثل هذه الهدهفات



مرجان

المرجان حول عنقك

رؤوس صفادي في بحيرة .

روث شياه

حبات روث شياه على الثلج

★ ★ ★

وردة في باحة القمر

حزام الذهب على خصرك .

حبل من القنب

حبل من القنب حول عنقي

★ ★ ★

حركة قدميك مع الثوب

اهتزاز ألسنة الأجراس

انحناءة صفصافتين

في جدول ماء

★

رمبول والقاضي الجَلَاد

جون مورتيمير

ترجمة: محمود فلاحة

عن الأكليزية

«رمبول الفنان المسُور» شخصية المعيبة ، حكيمة ، بارعة في رواية القصص والحكايات ، دائمة التردد على حانة نبيذ بومروي Pommeroy مدافعة عن القضايا الميؤوس منها ، ظهرت الى الوجود سنة ١٩٧٨ نتيجة المعرفة الوثيقة بالمسائل المتعلقة بمهنة محامية جون مورتيمير الذي اقتبس ايضاً للتلفزيون حلقات «برايند هيذر ثانية» ومنذئذ ، فان رمبول ، الذي عانى كثيراً وتطارده

★جون كليفورد مورتيمير John Clifford Mortimer حامي وكاتب قصة ومسرحيات بريطاني ، ولد سنة ١٩٢٣ ودرس في كلية هارو وبراسنوس بجامعة أوكسفورد ، وهو

على الدوام « هي التي يجب ان تطاع » قد ارتفع الى مستوى البطل المعبود . وهنا ، في هذه القصة يتأمل رمبول في الحياة والموت كما رأتهما عينا القاضي Truscott .

★ ★ ★

لطالما قيل عن القاضي ترسكوت انه يطلب دائمًا الفطائح ليتناولها مع فنجان الشاي في ناديه عقب ان يصدر حكمه بالاعدام .
والآن ! تخلى السير فينيمور ترسكوت ، وهو سعيد ، عن عصا القضاء المقدسة ، بيد انني لا اعتقاد ان « الموت » هو المبرر الصحيح تماماً ، فأنا على عضوف في المسرح القومي البريطاني منذ سنة ١٩٦٨ . كتب عدداً من المسرحيات ، ومنها : الجانب الخاطئ من المتنزه « ١٩٦٠ » ، نجمان للواحة « ١٩٦٢ » ، القاضي « ١٩٦٧ » ، رحلة حول أبي « ١٩٧٠ » ، المتعاونون « ١٩٧٣ » ، النعم والجحيم « ١٩٧٦ » ، اجراس الجحيم « ١٩٧٧ » ، سيدة من ماكسيم « ١٩٧٧ » .
كما نشر عدداً من القصص والروايات ومنها : الخزورة « ١٩٤٧ » ، أجب بلا أو نعم « ١٩٥٠ » ، كالرجال المغrr بهم « ١٩٥٣ » ، ثلاثة أعوام « ١٩٥٦ » ، رمبول الفناء المسؤل *Rumpol of the Bailey* « ١٩٧٨ » ، محاكمات رمبول « ١٩٧٩ » ، عودة رمبول « ١٩٨١ » ، والتشبث بالخطام « ١٩٨٢ » وهي جزء من سيرة حياته ونشر مورتيمير أيضاً عدداً من المقالات في الصحف والمجلات . وقد ظهرت هذه القصة ، التي نقدمها . في صحيفة التايمز ، لندن ، ١٩/١٢/١٩٨١ .

« المترجم »

استعداد لأن أتكلم بكل سوء عن ذلك المحبوب العجوز . . وفي هذه اللحظة كتكلمي عنه حين كان يجلس فوق قوس المحكمة يتناول السعوط ، ثم يعطس في منديله الحريري الكبير ، وهو يشخر وينخر بالمحامين والمستشارين الأقل شأناً منه ، ويتفوه بعبارات فظة لا يمكن احتمالها . وحين قرأتُ نعيه في صحيفة التايمز لم استطع أن أكبح شعوراً هادئاً بالرضا لموت شخص كان ، وكما قلت لزوجتي هيلدا (هي التي يجب أن تطاع) ، يعتبر في مهنة المحاماة وعلى نطاق واسع ، القاضي جفريس Jefferys ولكن بلا دعابات .

على أن ذلك « المستنقع المروع » لم يكن خالياً كلياً من الدعابات ، ولكنه لم يكن يستخدمها كثيراً في قاعة المحكمة . وحين يكون هو المتكلّم بعد الغداء ، في تجمعات مطعم الشريف فإن حكاياته تجعل السيدات يخرجن راكضات من القاعة وقد تضرجت وجوههن بحمرة الخجل ، ولا سيما حين يشرع ، للمرة الثانية ، يروي قضية العلاقة الجنسية البهيمية التي فصل بها في تورو Truro أو حادثة الاغتصاب الصاحبة التي سمعها في ديفايزس Devizes وقد يبدو فنيمور ترسكوت ، هؤلاء ذوي الطبيعة الصفوح ، مرحأ بل ربما ذي طبيعة سمجة التطرف ، بيد أن الجوف في محكمته كان مرحأ كالمرح الذي يحيط بجنازة طفل .

ويضاف إلى ذلك ان فظاظته الشائنة كانت تحقق أحياناً نوعاً من القسوة الحادة ربما كان بعض المراقبين المتعاطفين يدعونها ذكاء . أما أنا ، وكما قد تستنتاج ، فلست من أولئك الأشخاص المتسامحين ، لا بسبب المعاملة الشائنة

التي عاملني بها ، فقد تعرضت منه لتوبيخات وتوجيهات خاطئة ومقاطعات وعبارات رادعة أكثر مما شربت من زجاجات بيرة ، بل لأنه ، وكما قد تذكر ولا ريب ، كان الرجل الذي أرسل مارتن موشامب **Martin Muschamp** إلى حبل المشنقة .

إنني اعتقاد أن اسم مارتن موشامب لن يعني شيئاً لمن يقل سنه عن الأربعين . لكن . وفي تلك الأيام البعيدة حين كنا ننزل نؤمن أن الإعدام هو اجراء صارم للإصلاح العقابي . . كان الشاب موشامب ، ولفتره قصيرة في تاريخنا القضائي ، يمثل بصورته المنشورة على الصفحة الأولى من صحيفة «أنباء العالم» نوعاً من النجوم . وقد راقبت العامة تقدمه البطيء والمحتوم نحو حبل المشنقة ، بعد أن تركت طعام افطار الأحد ، وذلك بنوع من الاهتمام الهيب المكتمش بدا من نافذة الطابق الأول في شارع نيويورك ، الشيء المهم الثاني خلال حياة عمل جاك كيتتش **Jack Ketch**

إن ماري ، وكما قلت ، قد بلغ سنًا ملائمة ومعقوله ، ولكن قيل عنه إن سنه العقلي هو سن طفل في العاشرة ، وكانت له صديقة ، بل خليلة فعلاً ، تدعى لويس ناتلي **Louise Natley** لم تكن ، من الصور المعروضة ، غير جميلة فحسب ، بل ذات سيماء غريبة هي مزيج من السخط وسهولة الانقياد والاسسلام والمزاج السيء ، وتبدو ، وبطريقة عجيبة ، سمة مميزة للقتلة . لقد سمع ماري ولويس ، في أوائل تلك الليلة ، يتشاجران في مقهى قرب الشارع في بلدة بوتنى **Putney** حيث يعيش الاثنان ، ثم سارا عن طيب خاطر وأخذوا يتنزهان في حديقة ومبدون العامة . وفي أقوال ماري إنها

تشاجرا ثانية فركضت لويسا وتركته ، فجلس على مقعد في الحديقة لفترة طويلة يدخن ويقلب الأمور على عواهنه ، ثم وقف وانطلق على غير هدى يبحث عنها .

وأخيرا وجد ساقيها ، دون أية صعوبة تذكر ، تبرزان من بين أشجار أياكة غار ، وحين كشف عن بقية جسمها بدا واضحًا أنها تعرضت لاعتداء جنسي ثم خُنقت . فركع إلى جوارها ليرى أن كانت لا تزال تنفس ، فتلطخ بنطاله وياقتا قميصه بدماء لويس . لقد قال هذا الرجال الشرطة بعد عديد من الأكاذيب والانکارات انه كان قرب الجثة .

على أن هذه القضية كانت من النوع الذي لا يمكن لأفضل المحامين إلا أن يخسره أمام أعدل المحاكم . ولكن ، ولوسو الحظ ، لم يتول هوراس رمبول **Horace Rumpole** الدفاع عن مارتن ، وهو الذي كان يتمتع آنذاك بشهرة واسعة بوصفه المتصر في محاكمة قتلة بنجallo **Penge Bungalow** فقد كان محامي شاباً صغير السن اعتاد أن يمثل أمام القضاء دفاعاً عن هيئات محترمة مثل جمعيات البناء والمصارف ، فلم يثر أعصابه الاستقبال الفاتر الذي لقيه أولئك الذين كان زبونه بالنسبة لهم ، في ذلك اليوم ، مدعى عليه أنه مراهق قاتل ومغتصب .

ووجد ماري موشامب مذنبا ، فأعد والده عريضة عليها ثلاثة آلاف توقيع ، ولكن وزير الداخلية آنذاك ، وهو مدير برم سابق لمعهد التحقيق العمالي ، لم يرأي سبب لعدم وجوبأخذ القانون مجرأه الطبيعي . واختفى

مارتن موشامب من هذه المعمورة ، ولبعض الوقت من الصفحات الأولى في الصحف .

وبعد خمس سنوات ، قبض على رجل يدعى هيثرز **Heathers** لارتكابه عدداً من الجرائم المماثلة ، فاعترف أنه وجد لويز تتجلو وحيدة في حديقة ومبلدون العامة فاغتصبها وقتلها . وقد كان وصفه ضحيته مُقنعاً ، فبعثت شخصيات ذات نفوذ برسائل إلى صحيفة « التايمز » كما أخرج فيلم تليفزيوني عن هذا الموضوع ، وجرى تحقيق لم يستطع مارتن موشامب ، وقد بات مُدفوناً في قبر ضمن جدران السجن ، لأن يسمع الأنباء الطيبة عن أن براءته قد تأكّدت وترسخت . ولم يوفر ذلك التحقيق أي جهد لتبيّن أن القاضي ترسكت قد اجرى المحاكمة بحياد تام ودون تحيز اعتماداً على الدليل الذي عرفه آنذاك ، ولم توجه إليه أية لائمة .

★ ★ ★

إن الغاء عقوبة الاعدام واجراء محاكمات القتل الآن في جو وصفه ترسكت العجوز ذات يوم ، وفي احد أحاديثه الفريدة لما بعد الغداء ، « بأنه نوع من جو العطلة » قد جردا القصاص البوليسية من معظم حيوتها . « إن ظل عشر سنوات أخذ يسقط ، في اللحظة الحرجة ، على الوجه الداكن ... وجه كوبينتين لازاروتي **Quentin Lazarotti** » ليست بالعبارة المحببة الى كاتبكم العادي موضع « من فعل ذلك » فكاتبة بهذه تفضيل مأساة الانشوطة) كما عينا أيضا انخفاضاً ضخماً في ايرادات شباك التذاكر وقلة عدد المشاهدين التي لاحظتها أنها في أحدث محاكمات القتل .

والحقيقة ان القضية التي توليتها في محكمة غريمبل **Grimble** هي إحدى جرائم القتل الأخيرة التي فصلها ، في هذه الدنيا ، العزيز الجلاد (وليساعدنا الله إذا كان هذا القاضي يقوم الآن بوظيفة قضائية في الدنيا الآخرة) . وقد جرت في قاعة محكمة خاوية . وكان هنالك ، في شرفة المسموم ، رجل واحد ليس إلا ، ولكنه كان مشاهداً حيّاً الضمير جداً ، اذ يجلس مُتسمراً في مكانه منذ الساعة العاشرة كل صباح وحتى يقف ترسكوت في الساعة الرابعة والنصف بعد الظهر ، فيهب آنذاك واقفاً ، وينحنى بأدب للقاضي ، ثم يمضي لطبيته .

كان رجلاً هزيلًا نحيف الوجه ذا شعر أحمر وخطه الشيب يرتدى ، على رغم التدفئة المركزية الشديدة جداً ، طوال الوقت معطفاً بالياً ويتلفع بلفاف صوفي حول رقبته . وكانت عيناه زرقاويين شاحبين ، يثبتهما طوال المحاكمات على الوجه العابس الهرم للقاضي ترسكوت .

إنني أخشى ألا تكون قادرین على تقديم عرض ساحر لهذا الرجل الهاوي المتفاني . فجريمة القتل وقعت خلال اقتتال جرى خارج احدى الحانات في وقت اغلاقها فاستخدمت بعض الألفاظ المتنقة ثم زجاجة نبيذ مكسورة ، كما كانت ، كمعظم أعمال القتل الأخرى ، بعيدة عن أية حبكة تستخدمها السيدة كاتبة « من فعل ذلك » فقد وصفت ، وبشكل أدق ، بأنها قضية كئيبة لحادثة اغتصاب عادية كانت لها نتائج وخيمة .

وحتى السجين نفسه بدا عاجزاً عن إظهار قدر كبير من الاهتمام بالأحداث حين أخذ المدعى العام الشاب ، الذي تتطلع اليه العيون من كل ناحية ،

يعرض القضية بكل البلاغة الساحرة لمحاضر يتولى تدريس صفات مسائي مادة «مسك الدفاتر» ، بينما جلس المحلفون يلفهم صمت مُخدر . ولا ريب أن هذا النوع من العروض لا يستطيع أن يبقي صديقنا المشاهد المتوحد مسماً في كرسيه .

إن قيمة التسلية هذه ، كما وُجِدت ، وفَرَّها وجود سيادة القاضي ، فقد جال في كافة مخزون الحِيلِ القضائية ، ومنحنا (فتح الحاء) جميع التقاليد الذهبية العريقة للسلوك القضائي ، ثم توَّدَ للمحلفين قائلاً :

«يا أفراد هيئة المحلفين ! إن علينا ، أنتم وأنا ، أن نمضي عدداً من الأيام معاً ، والآن ! اذا أراد أي منكم استراحة قصيرة لأي سبب فلا تترددوا باخباري ، فهل ستفعلون ؟ »

وعامل ترسكوت كلا المدعى العام ومحامي الدفاع ، على حد سواء ، باحتقار متساوٍ ، فحين كان المدعى العام يتفحص أو يدقق في قول شاهد ما كان يقول له :

«إننا بقدر قليل من الأعداد المعقول نستطيع يا سيد آركيل Arkell أن ندقق كلام ذلك الشاهد بنصف الوقت »

وحين كنت أقوم بشكل جيد الى حد ما ، باستجوابي للشاهد كان يقول:

«قلما يكون في خير مصالح موكلك أن تدقق في كل صغيرة وكبيرة ، وليس كذلك يا سيد رمبول ؟ »

وإذا تحدث المدعى العام عن نقطة جيدة وجدتها تكون تلك لحظة رائعة للتأجيل حتى يستطيع المحلفون أن يطيلوا التفكير حولها أثناء تناول طعام

الغداء . و اذا سجلت كلمتا « المخلص لك » اصابة طفيفة فإنه سيبدل كل ما يستطيع من جهد كي يقلل تأثيرهما للحد الأدنى بدءاً بتوجيه سلسلة من الأسئلة ، التي ينتهي كلها بعنایة ، وانتهاء بتحديقة متصورة بوجوه المحلفين ، وبوقت طويلاً يمضي وهو يسجل هذه الأسئلة والاجابات عنها في دفتر ملاحظاته .

وفي اليوم الثالث للمحاكمة كنت اتفحص نسخة من أقوال موکلي بصورة عابرة لاثير أي جدل ، وأحاول الایحاء ان بعض عبارات موکلي الأقل انتقاء ، مثل قوله « وهكذا قررت أن اضرب ميك Mick على رأسه ونظرت حوالي باحثا عن زجاجة » ، قد ركبها في مركز الشرطة ضباط ذوو موهبة ، في كتابة الحوارات ، وحماسة مفرطة لضمان الادانة .

ولكن صوتاً ارتفع من فوق قوس المحكمة وكأنه ثوران مدوي لبركان خامد ، قائلاً :

- « سيد رمبو ! هل ستتوحي جاداً لنا بأن هذا الضباط الشاب يريد تضليل المحلفين ؟ »

وهنا انقطع شيء في داخل رمبو لقد عانيت الكثير ، وما يكفي ، من مقاطعات عزيزي العجوز ، و اذا كنت أغرق يمكن لي أيضاً أن أجرب معك إلى القاع كافة المدافع الملتهبة .

فانحنىت بأدب مبالغ فيه ، وقلت :

- « حقاً ، لا أستطيع أن أرى أية صلة بكونه « شاباً » ياسidi ، فأنا لم أسمع قط بوجود حد للعمر من أجل اختراع أقوال سجين . وقد يكون هذا

شيئاً يحدث خلال تدريب رجل الشرطة في مدينة غريمبل الجميلة . .
ولم يدر عن المواطنين الشرفاء الاثني عشر في قفص المحلفين أية نامة ، بل
نظروا إلى وكأنهم مجموعة كهنة ينظرون إلى واحد من المصلين يلقي ثمرة فريز
على الاسقف في أثناء القائه خطاب الصوم الكبير .

ولكنني دهشت إذ لم اتلق أي لوم آخر من القاضي . بل أني ظنت أنني
رأيت على جانبي الخط الدقيق الطويل لفم القاضي ما قد يمكن تفسيره على
أنه ابتسامة . ومضيت في سرد شكليات تحدي سجل الشرطة ، وعندي
ناولني الحاجب مذكرة صغيرة من القاضي . أقيمت نظرة عجل على أنها
غير واثق هل هي من أجل الاعلان الفوري عن ارتكابي جرم اظهار الا زراء
أو ليخبرني ان خدعتي لن تمر ، ولكنني قرأت بخط سيادته الدقيق ما يلي :
« إذا كنت غير مرتبط بموعده خلال فترة التأجيل فلتربها تتناول طعام الغداء في
مسكني »

قالت الفتاة الشاكية في حادثة الاعتداء المشين : « كان جالساً إلى جانبي
في قاعة السينما ياسيدي ، ثم وضع يده على جونتي ورفعها » فقال المسجل
العجز وعيناه على الساعة : « اقترح ان نتركها هنا حتى الثانية وخمس
دقائق » .

فابتسمت ابتسامة خفيفة ، فقصة ترسكوت هذه لم تكن جديدة ، كما
كنت أطلع إلى غداء مريح في مطعم غريمبل آرمز المواجه للمدخل الخلفي
لدار القضاء والى كأس من النبيذ وشرائح لحم وكلية عقعق . ولكن ، وبدل
ذلك ، نقلت وسيادته بملابس القرمذية والشرطة المرافقين الى بيت في مزرعة

بأحدى الضواحي مبني على النمط الفكتوري كان ترسكوت الصغير قد أمضى فيه فترة سجنه . قطع بسكتينه شريحة اللحم أمامه ، وأسأل شيئاً من المرق على ذقنه ، ثم نظر إلى ، وقال بعد صمت طويل :

- « أحب الطريقة التي تعالج بها هذه القضية يارمبول ! إنك تفهم كافة ملابساتها . . شجاعة » .

أحسست بالشفقة على القاضي ، فهذا ثناء لم أطلبه قط ولم أنوّقه ثم أضاف :

- « أنت تحتاج الى الشجاعة كي تقدم بعملينا كلّيهما ، الشجاعة لتبيني رأيا في قضية وتلتزم به . . . »

- « حتى لو كان رأياً خاطئاً » .

رد ترسكوت وهو يقطع حبة بطاطا

- « يمكن للأخطاء أن تصحّ » .

فقلت بأشد حقد أستطيع إظهاره :

- « هذه الأيام . . ربما ، رغم أن هذا لم يكن ممكناً في بعض قضاياك القديمة . . . »

- « أنت تفكّر بقضية موشامب » .

لقد سبقني ، ويدا ، بدون الشعر المستعار أصغر حجماً ولكن أكبر سنًا بكثير كان أصلع الرأس مجعد الوجه ، إلا أن عينيه لامعتان سريعتا الحركة وكأنهما عينا طير .

- « إننيأشعر بالشيء نفسه اليوم إزاء قضية موشامب . ففكرة الفتاة التي تتجوّل وحيدة ثم يقتلها شخص ما آخر . . إنه توافق مستحيل » .

- وأحسست أن القاضي يطلب مني شيئاً ، ربما الموافقة ، فقلت .
- « من الواضح أن هذا ليس بالمستحيل . بالطبع إن حكم الاعدام جعل من الصعب تصحيح ذلك النوع من الأخطاء . »
- « حكم الاعدام . تحدث الناس كثيراً عن حكم الإعدام . إنهم لا يتذكرون أن القضايا الصعبة تصنع قوانين خاطئة . ليس ثمة شيء خاطئ في حكم الإعدام ، وتحتاج إلى أن يواجه ببسالة ، ولكنه بالنسبة لنا هو جزء من عملنا ، أليس كذلك »
- إنني محامي ، وأستطيع تجنب المسؤلية النهائية . فقلت له :
- « جزء من عملك !! »
- « إنه ليس جزءاً يمنعني أي رضا خاص بالطبع ، ربما سمعت حكاية مضحكه عن الفطائر الرقيقة المستديرة . إنها بلا أساس . إنك لم تستطع الحصول على هذه الفطائر في نادي البحريه والقوات البرية منذ ما قبل الحرب . فأنت بستاني يا سيد رمبو » .
- « أخشى أنني لم أستطع ذلك » .
- والحقيقة أن شقة سكتنا المحتاج بها في طريق غلوسيستر قد وفرت لنا مدىً ضيقاً للنظر إلى الحديقة الصغيرة المعشوشة . على أنني بقيت مندهشاً قليلاً من تطور حجة سيادته .
- ثم أضاف :
- « إنني ، أنا نفسي ، أحب الورود وأزرعها ، ولكن بات صعباً عليّ ، إلى حد ما ، أن أتولى عمليات تقليمها جميعها منذ أن توفيت زوجتي » .

ثم عاد إلى الموضوع وكأن في جلده بثرة لا يستطيع إلا أن يلمسها :
- « إنه لم يكن قط قراري ، فالمحلفون وجدوا موشامب مذنبًا ». .
- « ولكنك بالطبع وجهت المحلفين ». .

فاعترف قائلا :

- « نعم ! هذا صحيح ». .
- « لقد قلت لهم إنه كثيراً ما انتهك القانون باقامته علاقة غرامية مع فتاة دون السادسة عشرة . ». .
- « أظن أن هذا أظهر . . . قسوة جلية » .
- « ولكن . . . ألا يجعل هذا من غير المحتمل تعريض نفسه لمشكلة اغتصابها ». .

سألتُ هذا السؤال ، ولكنني كنت لا أزال غير واثق مما كان يجري . فهل العزيز العجوز انتقامي لأنه أراد أن يستجوبه واحد يتمتع وعلىَّ هنا أن أقرب بكل تواضع ، ببعض موهبة التدقيق والتحميس

فأوضح القاضي :

- « إنها لم تتوافق على أن تستسلم له تلك الليلة ، ولذا تخاصما ». .
- « إنك تبسيط الأمور ببساطة شديدة ». .

فابتسم وقال :

- « أود أن أجعل الأمور بسيطة في القانون . ثم وجدت المحلفين يفهمونها فهماً أفضل ». .
- « وهذا هو سبب قتلها ». .

- حتى لاتقدم أي دليل ضده »

- « بالطبع ! »

إنه تفسير جد بسيط ، ولكن الإشكال الوحيد فيه هو ثبوت خطأه .

وبعد فترة غير وجيزة رفع سعادته منديل المائدة ومسح بقعة المرق من على ذقنه . . وقال :

- « ومهما يكن من أمر فهو ، وكما قلت لك ، قرار المحلفين »

وتذكرت تقارير الصحف والغضب العاجز المكتوب الذي عمل肯ني حين قرأتها . إن ترسكوت أخبر المحلفين ثلاثة مرات ، على الأقل ، في سرده الجريمة أنه قد يكون من الصعب تصديق بيئة المتهم وحجته .وها هوذا يشير الموضوع الآن ، ولم يكن هنالك ما يمنعني من تذكيره بها قال .

ولكنه دافع عن نفسه قائلاً :

- « لقد كذب موشامب ، كذباً فاضحاً ، على الشرطة . قال لهم أولاً .

إنه لم يكن قط مع الفتاة في الحديقة العامة . ومن المؤكد أنه كان على تبيان ذلك » .

لقد بدonna ، ونحن وحيدان على مائدة الغداء في غرفة الطعام الباردة المظلمة لا يفصل بيننا سوى أقداح النبيذ والساعة الكبيرة تتكئ على الحائط ، كأننا نقوم بتبادل غير طبيعي للأدوار ، فأنا قد أصبحت قاضياً يتطلع فنيمور ترسكوت ، بعد كل هذه السنوات ، إلى أن يصدرعني حكم براءاته . لم أقل شيئاً ، بيد أنني سحبت الساعة من جيبي ، فاصدار الأحكام لم يكن جزءاً من مهنتي .

قال موافقاً :

- «نعم ! علينا أن نعود .. وأعتقد ، يارمبول ان علينا أن نهتم برأ ية هذا»

ثم مضى الى منضدة قريبة ووجد صورة ضمن اطار فضي لا بد أنه كان يأخذها في جولات الدورية معه ، وأراني حديقة ورود منزل في مقاطعة سري **Surrey** وتلميذتين بسيطتين ترتدي الواحدة منها ثوباً قطنياً فوقه سترة صوفية ، وهما تتطلعان مقطبتين نحو الكاميرا .

قال :

- «إن حديقة السيدة سام ماكريدي مزهرة تماماً ، ألا ترى ذلك ؟ آه ، وهاتان اثنان من الأحفاد »

إن ما أمرتُه بالمحظوظ « لم يكن سوى الدليل مخففاً ، إذ كان واضحأ أنه لابد من أن يضاف إلى رصيده أنه يزرع الورود ويستطيع أن يربى جيلاً ثالثاً من أناث أسرة ترسكوت ذوات العيون الفاترة والأفوه الدقيقة التي لا تكاد الشفاه حوالها أن تظهر . وقد لاحظت بعناية كل ماقاله ، ولكن العبارة الأقل ، التي يمكن أن أجبيه بها ، لم تكن سوى الصمت .

وهكذا لم أقل شيئاً ، أو أني لم أقل شيئاً إلى أن استقرنا المقام ، في تقارب مربك ، في المقاعد الخلفية لسيارة الديمبلر ذات الصرير المزعج . فقلت له :

- «ثمة رجل في المحكمة جاء ليستمع إلى كل نامة في محاكمنا . وهو يوليكت ، ياسعادة القاضي ، أشد اهتمامه وأقواه فهل لديك أية فكرة عنه .»
ونظر ترسكوت من النافذة دون أن يبدو أي اهتمام وقال :
- «لا ! أهوم موجود فعلأ؟ إنني لم ألحظه .»

لقد وجهت هذا السؤال ، كالأسئلة الجيدة الأخرى جميعها ، لأنني كنت أعرف الجواب . فقد اكتشفت من هوزائرنا المخلص هذا لأنني سمعت حاجباً يتفوه بالاسم ، واستطعت على الفور أن أتذكر من على الصفحة الأولى لجريدة «أخبار العالم» ، الوجه الحزين الذاهل يحمل ، دون أي أمل ، عريضة عليها ثلاثة آلاف توقيع .

★ ★ *

حين عدنا إلى قاعة المحكمة كان مشاهدنا المخلص هناك يصغي بكل جوانحه ، على حين أن ترسكوت ، وهو يعود إلى التزام العرف والتقاليد ، لم يُبِّأْ أية إلى أنه شاركتني تناول شريحة لحم وكأس نبيذ وأنه عرض قضيته أمامي بوصفه محكمة غير مرغوب فيها

لم يزعجني كثيراً «فن Fen المخيف» بعد ظهر ذلك اليوم ، فقد بات له ، ولا ريب مصيره المرؤ ، ومن الواضح أنه يمضي جولته الدورية يصحبه دائماً شخص متهم «بكسر الهاء» وإياه ، رجل يلازم ويدركه ، في كل قضية تالية ، بخطبته قديمة لا يمكن إصلاحها . إنني اعترف أذ هذه الحالة سرتني ، وأنني شعرت في هذه الملاحقة والمطاردة الحقوقة ، أن جريمة القضاء ، وبطريقة ما ، قد اغتفرت . كان القاضي ترسكوت يشبه رجلاً مطارداً «بفتح الراء» محظياً يجري وقد تقلص رأسه المتبعد الهرم في ياقته الصلبة ورداً عليه المزركس المصنوع من الفرو . . . مثل رأس سلحافة منكمش . وللحظة أحست تقريراً ، أنني على استعداد للصفح عنه .

كان ثمة ، بالطبع ، أشياء كثيرة لابد من الصفح عنها ، فالقاضي العزيز

الهرم لم يقاطع ، فقط ، كلمتي للمحلفين ثلاث مرات ، بل غفا ، بشكل ظاهر ، أثناء المفاسد المثيرة من كلمتي المنمقة ، وحين وصلت إلى خاتمتها كان على استعداد للرد . لقد كان يُكحّل قدرًا كبيراً من حواشيه وملاحظاته الرائعة عن طريق الإيحاءات ونبرات الصوت « بالطبع ، إن المتهم يقول ، يحضرات المحلفين ، إنه لم يكن يعني حقيقة تناوله أي نوع من السلاح ، وربما تصلون إلى حد تصديقـه . » « وهذا مصحوب بتقليل العينين ، تقليلاً يائساً ، نحو السماء ، وبمعنى متضمن أنك صدقت ذلك فلا بد من أن تكون فاقد العقل » .

وكان معظم أقوال الدفاع يعرض مصحوباً بتهيبة تعبـة ويقول : « ربـا تستطـعون قبـول ذلك يـاحضرـات المحـلفـين . إن هـذا راجـع كـلـياً إـلـيـكم » وبعد أن يستمع هؤـلاء إلى شـهـادـة « ضـابـطـ الشـجـاعـ ذـاكـ ، وـقدـ تـذـكـرـونـهـ ، إـنـ ذـكـ الرـجـلـ ذـوـ الشـارـبـينـ الصـغـيرـينـ » تـصـبـعـ التـيـجـةـ وـاضـحةـ ، وـلاـ يـتأـخـرـ الأعلـانـ عـنـهاـ فـتـرةـ طـوـيـلةـ .

بعد أن ودعت موكيـليـ مضـيـتـ إلىـ حـانـةـ صـغـيرـةـ ضـيـقةـ فـاسـدـةـ الـهـوـاءـ ومـظـلـمةـ ، بـمدـفـتهاـ الـتيـ تـشـتـعـلـ فـيـهاـ نـيرـانـ الـفـحـمـ الـهـامـسـةـ وـأـرـضـهاـ الـمـرـيـخـ المـغـطـاةـ بـالـنـشـارـةـ ، حـيـثـ حـرـمـتـ مـنـ تـناـولـ غـدـائـيـ الـمـعـتـادـ ، وـذـكـ كـيـ أـغـرـقـ فـيـهاـ ذـكـرـيـاتـ قـضـيـةـ لـاـ يـمـكـنـ أـبـداـ أـنـ تـعـدـ مـنـ بـيـنـ اـنـتـصـارـاتـ رـمـبـولـ . طـلـبـتـ كـأسـاـ مـزـدـوجـةـ مـنـ الرـوـومـ وـأـشـعلـتـ سـيـجـارـاـ صـغـيرـاـ ، وـكـانـ الـمـشـرـوبـ الـرـوـحـيـ الـذـهـبـيـ يـتـدـفـقـ فـيـ عـرـوـقـيـ وـالـرـمـادـ الـمـعـتـادـ يـتـسـاقـطـ لـطـيفـاـ عـلـىـ صـدـارـيـ حـينـ دـخـلـ مـسـتـعـنـاـ الدـائـمـ الـحـانـةـ ، وـوقفـ عـلـىـ مـقـرـبـةـ مـنـيـ ، وـطـلـبـ زـجاجـةـ صـغـيرـةـ مـنـ

- «نعم . لقد تصرفت بحراقة ذات يوم ، فقد انتصبتُ واقفاً في محكمته وانفجرت صارخاً بوجهه . وبالنسبة لمارتي أخذني إلى غرفته وبين لي أنهم بذلوا كل ما في وسعهم من أجل ولدي بناء على الحقائق التي عرفوها وقال : لم يكن القانون هو الملوم ، وكان عليه هو أن يقوم بعمله . حسنا ، إنك لا تلوم الطبيب إذا أصيب المريض بحادث أثناء العمل ، هل تفعل ذلك يا سيد رمبول؟ . . .»

- «ربما لا ، ولكن»

- «إن القضايا الصعبة تخلق القوانين السيئة . لقد أوضح ذلك لي يا سيد رمبول .» وأضاف السيد موشاب وهو يبتسم ابتسامة متساححة :

- «إني أحبذ أن أشنق نفسي ، فهذا ما يلزمهم . . . إن بعض هؤلاء السفاكين الشبان»

- «هل تريد أن تخبرني»

وأفرغت كأسي في جوفي قبل أن أحاول الامساك بمغزى الحجة :

- «أي إنك تلازم محكمة ترسكون العجوز لأنك تكون اعجباً شديداً له؟»

- «نعم ! يسرفي أن أرى رجلاً عادلاً أثناء عمله . أنت معجب به أيضاً ، ألسْت كذلك ، يا سيد رمبول ، إذا كنت أميناً وصادقاً؟»

- «معجب به؟ لا ، إذا كنت أميناً وصادقاً . . . لا . . .»

وارتشف السيد موشامب رشقة صغيرة من طرف قدح البيرة أمامه ، وقال :

- «آه ، هلم إلي . إني واثق أنك معجب به ، وإنما تخاصمت معه على هذه الصورة من الرقة»

الجعة . رأيتكم كانت يداه كبيرتين ، وأن رسغيه المكشوفين كانا أحمريه
نائبي العظام .

قلت ، وقد حللت الكأس المزدوجة الثانية من عقدة لسانى :

- « أنت على حق يا سيد موشامب ، إنه ابن زنى لا يمكن احتماله . »

- « لم ياسيدى ؟ عمن تتكلم . »

لقد كان صوت الرجل رقيقاً جداً ، حتى أني ظننته يلقى نكتة ارلندية .

- « لم ، إنه القاضي فن ترسكوت الرهيب بالطبع ، ألا ترقبه دائماً في المحكمة ؟ »

- « فعلاً ، إنني أرقبه دائماً . إنه رجل لطيف ، رجل عادل . كنت أود أن أراه حين كان يعمل في لندن . والآن لي اخت متزوجة هنا في غريمبل ، فاغتنمت الفرصة لاتبعه وأراه في المحكمة . إنني أرى في ذلك تربية قانونية . ليس ثمة من قاض يتمتع باحساس أفضل للسلوك العادل . والآن ! اعترف بذلك ، أقر به ، لقد كان موكلك مذنباً ، مذنباً جداً ، والآن ، ألم يكن ياسيد رمبول . »

- « ربما كان ... ولكن ابنك ... »

فرد السيد موشامب ، وظل صوته كما هو رقيقاً :

- « إنني لا ألومه على تلك القضية ... نعم ! لا أكن له أي لوم ولو لدقيقة واحدة . »

وشرقت ، غير مصدق ، بروم كأس جديدة ، وقلت :

- « لا تلومه ؟ »

- « لا ، لقد أوضح ذلك لي . »

- « هل أوضح ؟ »

عدت إلى « فندق المحطة » بكل ما فيه من ازعاجات الموسيقى الصاخبة طوال الليل ، والنُّدُل الصم ، وقطع الأخشاب في الفراش ، ونقطعت نفسي ، لفترة طويلة في حمام ساخن قبل أن الحق بالقطار عائداً إلى لندن وإليها « هي التي يجب تطاع ». لقد أردت أن أنظر نفسي من ذكريات ذلك اللقاء وتلك المواجهة غير الطبيعية ، ولكن ، ما هو على وجه التحديد ذلك الشيء الذي كنت تواقاً إلى نسيانه ؟ فهو التواضع الذي يمكن أن يصفح عن أخطاء أكبر من التي عانيت ، طوال حياتي ، منها ، أم قدرة الرجل الفائق على احترام القسوة والظلم ؟ أم ربما كان الاشمئزاز من ذلك الغفران الذي هو ، تقريباً ، اهانة للرحمة ؟ أدرت صبور المياه الساخنة بابهام قدمي ، وبدلت كل ما في وسعي كي أغسل أدران غريمبل وأوساخها .



الرسالة الأخيرة

جورج كونيو

ترجمة: د. عبدالرزاق جعفر

عن الأفرنسية

لمحة عن الكاتب:

كاتب فرنسي معاصر ، كان يرأس تحرير جريدة «لومانتييه» . كرس حياته للنضال في سبيل رفع شأن أمنه وفي الكفاح ضد النازية . نظم أهمية عمال التعليم . وأسس مع (بول لانجفان) مجلة «الفكر» التي تعدّ مجلة التزعة العقلانية الحديثة . أصبح نائباً في الجمعية القومية . كما كان مستشاراً للجنة الموزنة الخاصة بال التربية القومية في الجمعية الوطنية الفرنسية . كما كان مستشاراً للبلدية بباريس . تخرج من «دار المعلمين العليا» . صحافي وفيلسوف ، وقائد سياسي ، وخطيب من الدرجة الأولى ، لا يعرف التعب إليه سبيلاً ، يميل إلى التهكم والظرف

ويحتفظ بابتسامة دائمة على وجهه في أحلك الظروف ويوصف
بطيبة القلب ومحبة أصدقائه .

اشترك في العمل السري ضد الاحتلال النازي الذي جثم
على صدر فرنسا ، في أثناء الحرب العالمية الثانية ، لكن الشرطة
الألمانية تحكت من توقيفه وإرساله إلى أحد معسكرات الاعتقال
الرهيبة الذي قال عنه إنه «ليس إلا ممراً إلى الجحيم وأرضاً ينتقل
بعدها المعتقل إلى أفران أوشويتز وداشـو» . لكنه نظم مع
صديق له ، في المعسكر ، حركة للتضامن والمقاومة ، دفعت
الموقوفين إلى التظاهر ، وحرّضتهم وساعدتهم على الفرار من
المعتقل . حَفِرَ مع رفاقه نفقاً تحت الأرض كان طولهأربعين متراً
ونجح في الهرب معهم . وكان عدد الأهارب بين ثمانية عشر رجلاً .
وهو يصف هذه المحاولة في قصة طويلة تحت عنوان «الهروب»
نشرت في عام ١٩٥٤ .

من أهم مؤلفاته :

- خطوط عامة للسياسة الفرنسية في التعليم
- العقلانية والعلمانية
- برودون
- المظاهر الحالية لرأس المال : الضرورة الاجتماعية والعمل
الإنساني
- المسألة المدرسية في عام ١٨٤٨ وقانون فاللـو
- الواقع والأمة .
- الهرب (مجموعة قصص) .

كانت ريح الشمال تنسف الثلوج أمامها وتجمّعه أسفل النافذة حتى أصبح كومة عالية . وكانت النافذة بلاستائر . وثمة أسرة عسكرية ثلاثة ملتصقة بالجدران من الداخل ، اثنان منها في جانب من الغرفة ، والثالث ، مع المدفأة ، في الجانب الآخر . كانت هذه الأسرة تحتل تلك الغرفة القديمة ، المخصصة للضابط المساعد ، والمبيبة في طرف التكنة ، على هيئة دهليز طويل . كانت بعض الوسائل في إحدى الزوايا ، وفي الزوايا الأخرى أكواخ من الثياب الداخلية وبعض الألبسة . لم يكن في الغرفة رفوف مثبتة فوق فرش القش لتعليق حاجات الجنود ، إذ أن تلك الرفوف قد فُكَت ، منذ زمن طويل ، وقطعت لسوق ناراً . وفي هذا المساء كان ثمة هبوب ، من الأوراق وقطع المقوى القديمة ، جمعت من أكواخ القاممة ، وأخذت تحرق دون أن تبعث الدفء في الأبدان



كانت ألواح الزجاج تسمح بتغلغل النور الأصفر القدري في نهاية يوم
شتوى ، من سماء منخفضة ، وكان المشهد مضغوطاً بحيث يبدو الجو ثقيلاً
إلى حدّ غريب ، ومحصوراً بحيث لا يوجد أي سبب يدعوا إلى توقيع أي
اتصال مع عالم آخر ، عالم تجري فيه حياة حارة ملونة ! إن الأثر الرهيب الذي
يخلقه أفق محاصر ، من كل جهة ، والتطبيع المفروض ، والعزلة خلف
جدران الثلج ، أخذت تتجمداً مع تلك الخرقـة من الزبد والضباب ، التي
تهبط بيضاء وبقسوة ، وتضغط عليك ، لكي تحرك الهواء ، وتحبسك بين
الجدران ، وتحلل أجزاءك في العدم الجليدي . . .

حتى العسكري الألماني ، القابع في كوخ الحراسة ، القائم على مسافة عشرين متراً من الطريق المترعة ، أمام شبكة الأسلام الشائكة تماماً ، كان لا يكاد يرى من النساء الثلاث المتذرات بالمعاطف والملاحف ، واللواتيكن يجلسن على الكراسي المتداعية .



تَكَوَّمْتُ إِحْدَاهُنَّ عَلَى السريرِ الْقَرِيبِ مِنَ النافذة ، وَوَضَعْتُ ساقِيهَا تَحْتَهَا ، وَلَفَّتْ جَسْمَهَا بِسْتَرَةِ عَسْكُرِيَّةٍ بِالْيَةٍ كَانَتْ تَقْرَأُ مُسْتَغْرِقَةً ، دُونَ أَنْ تَرْفَعْ رَأْسَهَا أَبْدًا . كَانَ الْكِتَابُ ، الَّذِي تَقْرَأُ فِيهِ ، يَسْتَقْرِيْبَيْنِ يَدِيهَا الطَّوِيلَتَيْنِ بِأَصَابِعِهَا الدِّقِيقَةِ . يَثِيرُنَا وُجُوهُهَا ، مِنْ أَوْلَ نَظَرَةٍ ، بِجَمَالِهِ النَّادِرِ ، رَغْمَ أَنَّا لَا نُسْتَطِيْعَ أَنْ نُمِيزَ فِيهِ ، لِلْوَهْلَةِ الْأَوَّلِيَّةِ ، إِلَّا اِنْطَبَاعًا عَامَّاً مِنَ الظَّرْفِ الْمَرْكَزِ وَالْمَتَوَاضِعِ ، لَكِنَّهُ مَا يَلِبِّثُ أَنْ يَفْرَضْ نَفْسَهُ عَلَيْنَا ، إِذَاً أَنَّ هَذِهِ السَّجِينَةِ الَّتِي تَبْلُغُ الْثَلَاثَيْنِ مِنْ عَمْرِهَا ، وَالَّتِي تَمْلِكُ شَعْرًا كَسْتَنَائِيًّا فَاتِحًا ، وَجَسْدًا لَدَنًا صَافِيًّا ، خَلْفَ وَثَارِهَا ، تَشَبَّهُ نَمِطًا مِنْ أَنْهَاطِ أَشَدِ النَّسَاءِ حَيَويَّةً وَشَبَابًا وَفَخْرًا ، أَلَا وَهُوَ نَمِطُ الْفَتَيَاتِ الْعَذْرَاوَاتِ الْلَّوَاتِي رَسَمْهُنَّ الْبَدَائِيُّونَ فِي الشَّهَالِ .

كَانَتْ تَفَرَّ ، مِنْ خَرْقَةِ الصَّوْفِ الَّتِي تَغْطِي رَأْسَهَا كَالنَّقَابِ ، شَعِيرَاتٍ مُتَمَاهِيَّةٍ ، وَكَانَتْ تَنْزَلُ كَثِيفَةً ، شَقْرَاءَ تَقْرِيْبًا ، لِتَظْلَلَ وُجُوهاً الَّذِي كَانَ يَنْحِنِي بِعَدْوَيْهِ .

كَانَ جَبِينَهَا عَرِيْضًا جَدًا ، شَدِيدَ الْبَيَاضِ ، وَجَفْونَهَا مُنْخَفَضَةٌ ، وَحَاجِبَاهَا مَقْوِسَيْنِ ، قَدْ زَرَعَا زَرْعًا جَيْدًا فَوقَ أَعْلَى مُنْبَتِ أَنْفَهَا الْأَسْمَ ، كَانَ

وجهها كله يضيء بابتسامة دائمة عفوية ، بشفتيه الرقيقين ، المضمومتين . وكانت ابتسامتها مرسومة رسماً عجبياً ، في إطار ذي خطوط مرنة متلاصقة ، يشكلها جانباً من خりها المفوعان الناعمان ، وخدتها المكتنزان ، وذقنها الدقيق البارز قليلاً ، وطية في أعلى حنجرتها المستديرة الممتلئة قليلاً .



أما السجينتان الأخريان فقد جلستا حول الطاولة ، كانتا ، على خلاف الأولى ، قصيرتي القامة مكتنرتني البدن . و يبدو أنهما لم تبلغا العشرين من العمر . كانت الأولى سمراء البشرة ، ذات شعر غزير مجعد ، وعيينين واسعتين سوداويين عذبيتين جداً ، وقسماط واضحة ، ووجه ندي ، ويدين مكتنرتين ، وصوت مفرد ، وحركات دقيقة حازمة ، كما هي الحال عند معلمات المدارس . وكانت من همكهة بإملاء نصٍ على رفيقتها .

كانت يد التلميذة ترتعش على ورقة تُخربش فيها ، لأنها لم تكن ماهرة في الكتابة ، ولأنها كانت تحس بالبرد الشديد ، وأخيراً لأن السبابية تنقص من يدها إذ قطعت من أصل سلاميتها الأولى . لقد التهمت آلة في معمل نسيج متواضع ، في مدينة «روان» ذلك الإصبع في مساء يوم مرهق . ورغم الأصابع المتشنجه وصعوبة تركيز الانتباه على المهمة ، فإن وجهها الطيب الهدىء كان يبتسم منحنياً على الدفتر . وكان الشعر الكثيف الأشقر الفاتح يلطف من مزاج وجهها الضخم الصبياني ذي العينين الزرقاوين . وإن أقل حركة مفاجئة تصدر عن الأنف الأقنى أو أي هزة من الجبهة ، لتعبر عن نفاد الصبر ، تسbugان عليها هيئة أكثر حيوية في بعض الفترات .

كان النهار الغائم يمضي على هذا النحو مع النسوة الثلاث ، كما مضت أيام أخرى سالفة قبله .

وحين يكُفَّ المرء عن أن يرى بوضوح كافٍ يساعد على الكتابة الدقيقة ، فإن درس الإملاء يتوقف . مَدَّت يدها بذاتها ، ودفعت كرسيها إلى الوراء ، واعتدلت بقامتها فاتضح أنها كانت حبلٍ .

رفعت «مارت» القارئه رأسها بدورها ، وضمت تشجيعاتها إلى تشجيعات المعلمة التي كانت تبديها وهي تراقب عمل رفيقتها . لقد كانت «جان» ، بسبب حملها ، وصغر سنها ، وفقرها ، ووحدتها ، كأنها بنت لها كلِّيهما ، كانتا تدللانها وتقدمان لها قطع الحلوى ، وخيوط الصوف التي ترسل إليهما في طرود . وكانت هي تصفق بيديها ، عند كل هدية ، كما تفعل الطفلة الصغيرة ، وتستسلم للمداعبات المعنجة ، فتزيد من خبثها وحُماقاتها فتطلقها بمختلف الألوان ، كانت تغنى ، وتبدع في تخيل المقالب الحسنة ، وسرد القصص ، والبحث عن الحظ في ورق اللعب ، وابتکار التنبؤات السخيفة المضحكة التي تصفها بلهجـة رصينة تجعل مستمعيها تصدقـها لحظـة ، ثم تنفجرـان ضاحـكتـين . وكم أصـيـبتـا بالـدهـشـةـ عـنـدـمـاـ اـكتـشـفـتـاـ وـلـادـةـ إـرـادـةـ العـزـةـ والـصـمـودـ فيـ نـفـسيـهـماـ ،ـ كـانـتـ نـزـواـتـهاـ وـطـرـائـفـهاـ خـيرـ معـينـ لهاـ فـأـصـبـحـتـ ،ـ عـنـدـ السـجـينـاتـ الـخـمـسـينـ ،ـ المـطـرـوـحـاتـ فـيـ نـهـاـيـةـ فـنـاءـ ،ـ فـيـ ثـكـنـةـ قـدـيمـةـ ،ـ فـيـ «ـإـيلـ - دـوـ فـرـانـسـ»ـ ،ـ شـكـلـاـ مـنـ أـشـكـالـ العـبـرـيـةـ الـمحـبـةـ وـالـمـوـهـبـةـ الـمـتـخـصـصـةـ فـيـ كـشـفـ الـمـجهـولـ ،ـ وـفـيـ الـمـبـادـرـةـ الـحـرـةـ ،ـ وـفـيـ الـحـيـاةـ الـتـيـ تـتـدـفـقـ مـنـ قـلـبـ الـعـذـابـ .ـ لـقـدـ كـانـتـ السـجـينـاتـ كـلـهـنـ يـحـبـنـهاـ بـسـبـبـ حـيـوـيـتـهاـ وـجـرأـتـهاـ أـكـثـرـ مـنـ حـبـهـنـ لهاـ بـسـبـبـ فـقـرـهاـ .ـ

والآن .. في هذا الأصيل الرهيب الذي يشـلـ الحـرـكةـ ،ـ حـيـثـ الـبرـدـ أـفـطـعـ مـنـ الـجـوـعـ يـقـصـمـ السـيـقـانـ وـالـجـذـعـ ،ـ وـحـيـثـ لاـ يـقـوـىـ أـيـ إـنـسـانـ عـلـىـ الـقـرـاءـةـ أـوـ الـخـيـاطـةـ ،ـ وـحـيـثـ الذـكـرـىـ وـالـخـنـينـ يـتـغـلـلـانـ فـيـ الـقـلـوبـ ،ـ كـانـتـ «ـجانـ»ـ قـدـ رـضـختـ لـتـوـسـلـاتـ «ـمارـتـ»ـ ،ـ وـشـرـعـتـ تـسـرـدـ حـكـاـيـاتـهاـ .ـ .ـ .ـ

كان ماتقوله ، في هذه المرة ، بصوت راتب ، من غير ذيول ، يدور حول حياتها التي كانت تافهة في طفولتها ، بائسة في مراهاقتها ، في حي فقير قريب من المرفا . تحدثنا عن أبيها البحار ، ذلك الرجل العنيف ، الذي أنهكه العمل والكحول ، في وقت مبكر ، فأصبح شرساً ، غير نافع لشيء ، يعيش عالة على غيره وتحدثت عن أمها الجارية المستكينة ، التي سحقت تحت أعباء سنواتها الخمسين ، وسردت الأيام الشقية التي عرفتها الأسرة ، بعد مرض الأولاد مع الجدران العارية ، حين اضطررت إلى بيع كل شيء ، كل أثاث البيت الفقير ، حتى خشب السرير ! ووصفت أمسيات الضباب ، حيث كانت هي تشبه الشبح المتجمد الصغير ، وتتسكب حاملة قُفتها الضخمة ، على الأرصفة ، بين أكdas الفحم الخشبي ، وهي تحاول أن تحمل معها إلى البيت ما يمكن أن يساعد على إشعال نار في الغرفة العفنة . . . وحكايات أخرى سردتها عن اهماها المؤسف ، وعن المدرسة التي فقدتها وعن أخواتها الصغار الذين ماتوا بسبب أنواع الشقاء الذي لم يكن لديهم الوقت الكافي للاحظته والشعور به ، وعن الضربات التي كانت تتلقاها على رأسها من البقالين ثمناً للسرقة . . .

بدأت حديثها بهدوء لأندفع فيه ولا ألوان تكلمت فيه عن أيام الأحد التي كانت أشدّ بؤساً من الأيام الأخرى ، مع الأم التي كانت تنحني ، منذ الصباح الباكر حتى حلول الليل ، بعد أسبوع من العمل المرهق ، في المعمل ، على الغسيل والترقيع ، دون أن تحصل على دقيقة واحدة من الراحة تتوقف فيها قليلاً ودون أن تحصل على ساعة واحدة واضحة في السنة كلها . . . ! ولم تنس أن تتكلم عن بداياتها هي في العمل في المصنع ، يوم كان عمرها اثنى عشرة سنة ، مع الرطوبة التي تتغلغل في البدن حتى العظم ، وتنفف القطن التي تملأ الهواء ، وتحول دون التنفس .

ثم تحدثت لرفيقتيها اللتين تحبانها حبًّا جماً ، فقالت لهما دونها خجل أو حياء زائفين ، إنها عرفت بعض السعادة مع ذلك ، في حياتها - فلقد بلغت السادسة عشرة من العمر في عام ١٩٣٦ ، فانتزعها الرجاء العظيم من شقائصها وبذلها تبديلاً ، إذ أصبحت تلك الطفلة ، في سويعات قليلة ، امرأة ناضجة ، وصارت تلك العبدة المضطهدة امرأة متغطشة للعدالة والحرية . فقد حدث أن ألقى الكلمة في معمل النسيج . كانت عبارتها بسيطة ، حين تحدثت ، كما تتحدث في هذا المساء ، عن متابعة الفقراء ، ثم انتقلت إلى موضوع آخر ، أمام جمهور العمال . وقد لاحظت مرة ، في أحد الأيام المحمومة المجيدة ، أن عينين لامعتين كانتا تلاحقانها .

إنه شاب عريض المنكبين قوي ، هادئ المظهر عذب القسمات ، شاحب كالفتيات عند الانفعال ، ذو شعر نظيف يمشطه إلى الجانب الأيمن ، وصوت حازم دونها ضجة . كان يعبر عن رأيه أيضاً ، في وسط جمهور واسع مجتمع في الهواء الطلق ، وكان تتحدث كما تتحدث العمال أيضاً ، بعبارات تتغلغل إلى القلب رأساً . كان يتكلم ، وهو ينظر إليها ، ابتسمت له من غير إرادة منها . ولم تمض عدة أشهر حتى تزوجا . نالا سعادة لم يكونا يتخيلانها ، ولم يكونا يجرؤان على الحلم بها من قبل أبداً . ولدت لهما بنت ، لكنها الآن مريضة ، للأسف الشديد ، تعاني آلاماً مبرحة في المستشفى ، وإن جدهما لم تعرف ، في رسالتها الأخيرة ، ما تقوله عن مرضها ، ولم تذكر اسم ذلك المرض ، كانت صورة ابنتها «جيزييل» معها . كانت كل واحدة من الرفيقتين تعرفها ، فقد عرضت عليهما الصورة عدة مرات . إنها طفلة صغيرة ، في الرابعة من عمرها ، جميلة ، ذات وجه مستدير ، تزين رأسها قبعة شتوية بدبيعة لها طرفان مزدوجان ، على هيئة أذني

قط . ، تبدو ذات سحنة عاقلة وحزينة قليلاً ، ويبدو أن الصغيرة عنيدة ، كما يبدو ، مع بعض العذوبة مثل أبيها .

كان الأب في معسكر للاعتقال أيضاً ، معسكر آخر ، بعيد جداً ، وقد انقطعت أخباره منذ شهر كامل . . .



هذا هو كل شيء . لم يعد لديها ماتضييه . هذه هي حياتها كلها . لم تكن رفيقتها تريان ابتسامتها في الظلام ، لكنها كانت تفهم ، من نبرة صوتها ، أنها لا تأسف على أي شيء . . .

بانت عيناهَا عندما أضيء نور ضعيف في الغرفة . وسمع ، في الدهليل الطويل ، وقع أقدام ثقيلة ، وصرير أبواب تفتح وتغلق : إنه التوزيع المائي ، أعدّت النسوة الثلاث أو اينهن بأصابع مرتجفة .

إن منقوص الحشائش الذي سيستلمنه كان من الصنف الذي لا يمكن تناوله ، كما هي العادة . بيد أن هذا المزيج الذي يحرك القلب قليلاً كان حاراً ، مع ذلك ، فإذا استطاعت إحداهن أن تضييف إليه قليلاً من حساء (الكوب) فإنها تنبع في ازدراره .

فتح الباب : تقدم الطباخون الثلاثة ، وهم من السجناء أيضاً ، وقد حملوا سطلاً يفوح منه البخار ، وقدموا لكل واحدة ، من النسوة الثلاث ، كسرة خبز وحصة صغيرة من المربي . لقد كان الطباخون الثلاثة أصدقاء

طيبين . وكانوا يحتفظون ، في المساء تحت ثيابهم الزرق ، بكتنز محظوظ يقدمونه للسجينية الحبلی : وهو خمس قطع أوست من الخشب يسرقونه من الأکوام .

قال «راكادو» :

- مساء الخير جمیعاً

ثم رأى أن لديه بعض الوقت ، بعد أن أنهى التوزيع ، فشرع يوقن النار من جديد .

كان «راكادو» أشدَّ مرحًا وأكثر حدبًا وحناناً من كل أولئك الذين هم علاقة بالسجناء كان عاملاً دهاناً ، وبائعاً جوالاً ، في الماضي ، وكم مرة أمتخ النساء بحكایة مرحة أو بذكرى صحيحة عن حياته المشردة ! كان الناس ، في المعسكر ، يطلقون عليه اسم «الفضي» ، بسبب حکایته عن ديکه الهندي الفضي الذي جاء به من بلاد «التیت» : ديک بسيط ، وضع عنقه وقائمته في دهان الالمنيوم ، بصورة فنية ، وبذلك خلق ثروة «راكادو» ، مدة شهر كامل ، جمعها في أسواق «إيل - دو- فرنس» ومعارضها من «درو» حتى «سواسون» . لكن ذلك الشاب المرح كان ، في الوقت ذاته ، رجلاً شجاعاً مقداماً حصيفاً ، إذ أنه كان يدير العمل السري في المعسكر .

بدأ حديثه قائلاً :

- هناك ما هو جديد في المدينة . وقد حدث ذلك عند تبديل الرفيقات أول أمس .

وأنهى كلامه بغترة :

- خذني يا «مارت» . . . انظري الى ما كتبوا . . . القدرون !

سحب «راكادو» من جيشه ورقه من صحيفة (صوت إيسن) .
فوجدت فيها «مارت» ، في زاوية أنباء مدينة «ن . . .» كتابة بذئنة في نص
قرأته على مسمع من رفيقتيها ، بصوت خفيض :

«إنذار من نائب محافظ الشرطة - بناء على توجيهات القيادة العامة ،
يعلم نائب المحافظ سكان المدينة جيعاً ، أن رجال الحرس قد تلقوا الأوامر
باستخدام أسلحتهم ضد كل شخص يحاول ، في المستقبل ، إطلاق
صيحات أو إبداء أي شكل من أشكال التظاهر عند مرور طواير السجناء
القادمين إلى المعسكر أو الخارجين منه باتجاه المدينة . ونذكر السكان أيضاً أن
هذه الطواير تتالف من عناصر مجرمة ومن مومنات ، في جزء كبير منها ، وأن
كل علامة من علامات التضامن معهم سوف تكون في غير محلها»

وعندما انتهت من القراءة أضاف «راكادو» :
- نعم . . . هكذا يعاملوننا . . . وإذا أبديت بعض الاحتجاج فسوف
يعاقبونك أيضاً لأنك حصلت على هذه الصحيفة !

خفضت المرأة الصغيرة تان رأسيهما . وارتعش صوت «مارت» عندما
ردت عليه : سحقاً لهم . . . لن نقبل بمرور هذا . سوف أتحدث عنه غداً
مع الآخريات جيعاً . وسوف نرسل رسالة إلى قائد المعسكر . . . !

وحين تناول «راكادو» سطله وصافحهن مبتعداً في الدهلiz ، وهو يجر
نفسه جراً ، أخذت «مارت» المرأة الشابة ، تكتب مشروع النص . فرشت
زميلتها حستهن من المربى الكيميائي فوق كسرات الخبز الرقيقة . وصممتا ،
وسمع هناك ، في جانب من جوانب كوخ آخر قريب ، عزف «أكورديون»

صاً مزعج . ثم سمع ، في الغرفة المجارة ، وقع أقدام السجينات ، رائحات غاديات ، وهن يجهدن في تدفئة أجسادهن . وثمة مريضة كانت تسعل سعالاً طويلاً . ولكن . . . ماهي قيمة العزلة ، ماهي قيمة الجوع ، ماهي قيمة البرد القارس الشديد إذا قورنت بهذا العار ، وبهذه الشتائم التي يكيلها أولئك الأندال وخدامهم . الفرنسي ؟ !



جاء «إيريك» ، حوالي الساعة السادسة ، مثل كل مساء ، ليقوم بجولته الأولى مع كلبه . لقد سمع وقع حذائه الثقيل على البلاط من مسافة بعيدة . ومثل كل مساء أيضاً ، وصل إلى هذه الغرفة الأخيرة القائمة في نهاية الممر . دفع الباب . كانت النساء ، في جناحهن ، يرفضن دائمًا النهوض ، عند دخول جنود الخدمة . لذلك لم تقم واحدة من السجينات الثلاث ، بل لم ترفع رأسها ، لكنهن لاحظن أنه ثمل عندما اقترب ليجلس قبالتهن ، تحت المصباح الكهربائي ، ماداً يديه فوق المدفأة الحديدية .

كان طوله متراً وتسعين سنتيمتراً عريض المنكبين ، يتبعج دائمًا بأنه كان ملائكةً محترفاً . وكانت يداه اللتان يعرضهما بأنفه وكيرياء ، تبدوان كأنهما يدا إنسان يستخدمهما لخنق الأرواح . كان الناس يعرفونه فظاً غليظ القلب ، حتى مع كلبه ، كلب الرعي . الرائع ، حيث كان يكيل له اللكمات والرفسات العديدة ، التي دفعت الكلب إلى عشه مرة أو مرتين ، رغم ترويضه الدقيق .

لم يكن «إيريك» هذا يعرف إلا بعض كلمات من الفرنسية لا يتقن لفظها أو التفوّه بها عندما يكون نصف مغمور . لكنه ، في هذا المساء ، ظلل واقفاً ،

دون أن ينطق بكلمة واحدة ، على الرغم من أن قبعته كانت مسحوقة على رأسه ، ومن أن عينيه كانتا نديتين ، وكل ما كان يفعله هو التهاب والوقف على قدم واحدة ثم الانتقال إلى القدم الأخرى ، على الأيقاع ذاته الذي كان ينتقل فيه رسن الكلب المتجمد من يده اليسرى إلى يده اليمنى ومن يده اليمنى إلى اليسرى ، دونها توقف ، كانت كتلة ذلك الجسم الثقيل كلها تتمايل بانتظام ، بين ذهاب وجبيئة متناسين . كان يهدى كأنه كلب صيد يقف خلف قضبان قفصه . وقد برب في وجهه العريض الأحمر ، الذي ابيض من اللعاب عند ملتقى الشفتين ، دليل وحيد للعدوان المتعffer الكامن في الإنسانية ، على شكل ابتسامة خرقاء غبية . . .

وفي نهاية الأمر ، قدم بعض لفائف الدخان إلى النسوة الثلاث فرفضتها . حينئذ شرع يداعب مسدسه وأخذ يهزه عند طرف حزامه ، ويعبث بزر الأمان متخذًا وضع المنتظر السخيف الصابر ، وكان يصر على تركيز نظره نحو «جاسن» بعناد بغيض . . .

لقد كان يفعل ذلك كل مساء . وكانت السجينات الثلاث يشعرن بالسعادة البالغة عندما يتبعده عن غرفتهن ، في الجولة الثانية ، فلا يدخل إليها ، حوالي الساعة التاسعة ، عندما يكن في الفراش ، مما يدفعه إلى التلاؤ في الخروج منها ، إذ أنه غير مرغم على المرور على غرفة الخدمة ، وفي بعض الأحيان ، يكون أشد سكرًا ، فينقب في صررهن ، وإذا وجد ثواباً داخلياً نسائياً أخرجه بيديه الخشتين العابثتين ، اللتين تشبهان يدي القرد ، ولوح به أمام عينيه ، تحت المصباح ، مدة طويلة ، حتى يتورم خداه ، ويلهث بنفس قصير . . . وقد يحاول الجلوس على سرير «جان» ، متسللاً متربحاً ، فتبعده عنها بحركة قاسية ، ليترافق على البلاط ، وهو يهمهم كأنه

حيوان ، وبعد ذلك يخرج بعد أن يقلب الطاولة والكراسي ، وفي المر ، كان يسمع صوت كلبه الذي يضربه ويوبخه بضراوة .

أما في هذه المرة فقد هنأت النسوة أنفسهن لأنه ظل هادئاً بعض الشيء . . .



ومن أعماق الدهليز صاح صوت :

- إلى البريد . . .

اصطفقت أبواب الغرف جيماً ، في آن واحد ، وعلت صيحات الفرح ، فهرعت النسوة نحو مكتب رئيس المجموعة . كان البريد هو الراحة التي يتظرها السجين بفارغ الصبر ، خلال أسبوعين أو ثلاثة أسابيع طوال . وربما كان الانتظار أطول ، في بعض الأحيان ، عندما تكون رقابة المعسكر غير متجلة . إن البريد برهة فرح وحيدة تأتي بعد أيام عزلة مميتة ، وضجر وغم . وسوف تنام بعض النساء بعدها وهن أكثر سعادة في ذلك المساء .



ألقت «جان» بجسدها المتعب على كرسيها مسترخية ، أما «مارت» فقد سبقتها قافزة خارج الغرفة ، وحين عادت كانت عيناها تلمعان :

- «جان» . . . هذه رسالة لك . . . وهذا خطأ صاحبك «رينيه» . . .

امتدت يدا «جان». فتحت رسالة صاحبها الموقوف المدني . كانت الرسالة مكتوبة على الورق ذاته الذي يوزع على سجناء الحرب بتقتير وبخل ، نظرت إليها رفيقاتها باسمتين وقد أنسنـتا أيديـها على ظهر كرسـيها . رأـتها تشـجب منـذ قـراءـة السـطـر الأول . ثم أطلـقت صـرـخـة حـادـة لا إـنسـانـية ، ووـقـعتـ على جـانـبـهاـ كـمـاـ تـقـعـ الـكـتـلـةـ الـثـقـيـلـةـ ،ـ ثـمـ جـمـدـ جـسـمـهاـ فيـ مـكـانـهـ وأـصـبـعـ منـظـرـهـ غـرـيـباـ .

ظلُّ الالماني ينتقل من قدم الى أخرى ، دون أن يبدي حركة أخرى سوى النظرة المبهمة والهيبة الغائبة .

لكنه مالبث أن خرج من بلادته ، وبدأ يفهم عندما ركضت الجارتان ، ورأى الحركة حول «جان» المستلقية على سريرها ، وسمع تفسيرات «مارت» ردًّا على أسئلة الآخريات ، بصورة مشوشة .

فقال : «زوج ... ! » ، ثم اقترب من السرير متهدـكاـ ،ـ وـقـبـلـ أـنـ يـتـمـكـنـ أحـدـ مـنـ إـبـعادـهـ ،ـ اـمـتـدـتـ يـدـهـ الضـخـمـةـ نـحـوـ صـدـرـ «ـ جـانـ»ـ ،ـ وـهـوـ يـرـتعـشـ مـنـ فـرـطـ اللـذـةـ ،ـ وـبـدـأـ يـدـاعـبـ نـهـيـهـاـ .ـ فـتـحـتـ «ـ جـانـ»ـ عـيـنـهـاـ ،ـ فـانـتـفـضـتـ مـنـ الـفـزعـ .ـ لـكـنـهـ لـمـ يـسـحبـ يـدـهـ ،ـ بـلـ شـرـعـ يـحـدـقـ فـيـ الـمـرـأـةـ الشـابـةـ وـقـدـ تـشـبـحـتـ شـفـتـاهـ ،ـ وـبـرـزـتـ الـفـظـاظـةـ الـفـظـيعـةـ فـيـ وـجـهـهـ .



حينذاك ألقـتـ «ـ مـارـتـ»ـ بـجـسـدـهـاـ عـلـىـ ذـلـكـ الـجـبـارـ ،ـ وـقـدـ أـصـطـكـتـ أـسـانـهـاـ .ـ أـبـعـدـتـهـ عـنـ رـفـيقـهـاـ وـدـفـعـتـهـ إـلـىـ الـخـارـجـ بـقـوـةـ لـاـتـصـدـقـ .ـ وـطـفـقـتـ تـطـردـ ذـلـكـ الـفـظـ ،ـ وـهـوـ يـتـقـهـقـرـ مـتـرـاجـعاـ أـمـاـمـهـاـ عـبـرـ الدـهـلـيـزـ .ـ كـانـتـ تـلـطمـ

وجهه المكتنر الرخو بقبضتيها المغلقتين . وكان يترنح ، فيرطم رأسه الضخم بالجدار ارتطاماً قوياً ، كان يتحاشى اللطمات بصعوبة فائقة ، وقد وهنت ساقاه ، وامتلاً دماغه بالدخان ، دون أن يتمكن من انتزاع نفسه من بين أيدي النسوة المسعنورات اللواتي تعلقن بتلابيه وحزامه ، وانتهى بهن الأمر إلى أن قذفه إلى أسفل الدرجات في الباحة وتركه في ظلام الليل البهيم .

تمكّن من النهوض بعد لأيٍ ، فتلمسَ مسدسه ، وأطلق منه عده عيارات نارية في الفضاء وعلى لواح الزجاج .

وجدت «مارت» رفيقتها «جان» وهي تتسحب واهنة في سريرها كأنها طفل جريح . أرادت أن تأخذها بين ذراعيها ، لكنها صرخت صرخة مدوية من الألم : وتتدفق الدم غزيراً من يديها اللتين مزقتهما أنياب الكلب حتى العظام . . . !

المصباح الأخضر

الكسندر غرين

ترجمة: إبراهيم كاسوحة

عن الروسية

في ليلة من ليالي لندن الباردة شوهد رجلان يخرجان من أحد مطاعمها الفخمة ، بعد تناولهما طعام العشاء وشربها الخمرة اللذيدة مع مثلاً مسرح دروريلينسكي ». وكان ذلك في سنة ١٩٢٠ .

سار الرجلان بثيابهما الأنيقة إلى أن وصلا إلى منعطف « بيكاديلي » الذي يطل على شارع ضيق . وهناك توقفا فجأة ، فقد أثار انتباهمَا جمِّعَ من الناس

★ الكسندر غرين (١٨٨٠ - ١٩٣٢) واحد من أشهر الكتاب الروس الذين ظهروا في مطلع هذا القرن . اتسمت حياته بالفقر والشرد ومواجهة المأساة . والاشتراك في النضال الثوري . عمل بحاراً وصيد سمك ثم منقباً عن الذهب في منطقة الأورال وبعد ذلك تطوع في الجيش القيصري .

التفَّ حول شاب ملقى به على حافة الرصيف دون أن يدرك أحد من الجمع
أهو حيٌّ أم ميت !
انحنى الرجل الأنثيق ونظر إلى الجثة الملقة على الأرض ؛ ثم قال بتقزز ،

= وكان يميل بتفكيره إلى الاشتراكين الشوريين وقد حركة ثورية في أواسط البحارة
والجنود ، لكنه سرعان ما هرب من صفوف الجندي . زار السجن مرات عديدة . ونفي
ثلاث مرات إلى أن استقر في العاصمة « بطرس بورغ » سنة ١٩١٢ .
بدأ حياته البداعية بقصتين « الجندي باتيليف » و « إلى إيطاليا » كتبها سنة
١٩٠٦ . وفي سنة ١٩٠٨ كتب قصة « البرتقال » ثم اتبعها بمجموعة قصصية رفعته إلى
مصاف الكتاب المعروفيين .

تميز أعماله الروائية والقصصية بالرومنسية . ويبدو الكاتب من خلالها سيكولوجياً
ومصورةً بارعاً للحياة والواقع والأنسان . واستطاع باعتماده على موهبته العظيمة وخياله
الروائي الواسع وقدرته الفائقة على تصوير أدق أمور الحياة والطبع البشرية ، ان يدفع
حدود الابتدالية وان يهدم جوانبها الشاعرية في الحياة .

وينظرُ بعض النقاد عندما يقارنون بين « الكسندر غرين » و « كاوفمان » أو « دغار
آلان بو » أو غيرهما . فكتاباته وانتاجه البداعي يقترب من هؤلاء في الشكل فقط . لكنه
كان ومايزال يشكل تطويراً خلاقاً لأفضل التقاليد الإنسانية في الأدب الروسي
الكلاسيكي .

لقد آمن غرين بالأنسان . واعتبر أن كل ما هو جميل في الحياة يرتبط ارتباطاً وثيقاً
بقلوب الناس الأقوية الشرفاء (« الأشوعة القانية » ١٩٢٣ ، و « قلب الصحراء »
١٩٢٣ و « الهاوية في الأمواج » ١٩٢٨ وغيرها) .

يتصف أبطال غرين بالثالية في الحب والجهل وبمسحة رومансية مجردة ومتمنية لكنهم
مع ذلك يظلون معبيين بالأفكار الإنسانية السامة .

موجهاً كلامه الى زميله المتتصب القامة طويلاً :

- الا ترى معي يا « باستلتون » أن هذه الجحيفه لاتستحق هذا الاهتمام الزائد بها ؟ فصاحبها إما أن يكون سكران أو أنه قد فارقنا ليذهب الى جوار ربه .

- « إنني جائع .. » ! تتم ، فجأة ، الشاب التعش المتمدد على الرصيف ! « إنني حي .. » ثم فتح عينيه وحاول ان ينهض وهو يحدق في « باستلتون » وقال :

- لقد أغمي علي . وهذا كل ما في الأمر يأسادة .

اقرب « باستلتون » من أذن زميله وقال له بصوت منخفض جداً :

- تحول في ذهني الآن فكرة رائعة يا « رايمر » فأنا أرى أنه يمكن تحويل هذه الفاجعة التي أمامنا إلى نكتة دائمة ، إلى مادة حية للتسلية فكما تعلم لقد سئمت أساليب اللهو والتسلية العادبة . لذلك يجب أن تبدل هذه الأساليب . وقد تشكلت عندي مؤخراً قناعة تامة بعدم جدى مانلهوبه . فالإنسان لا يمكن له أن يلهو هو حقيقة الا إذا جعل من بعض الناس الأحياء مادة لللهو وتسلية .

أستعاد الشاب وعيه وأخذ يحاول الوقوف والاستناد الى الجدار . لكنه لم يسمع مادرار بين « ستلتون » وزميله من كلام .

كان الأمر سيان بالنسبة لرايمر . ولذلك اكتفى بهزّ كتفيه بازدراء واعتذر الى « باستلتون » ثم توجه الى ناديه الخاص لقضاء ماتبقى من الليلة هناك . أما « باستلتون » فبادر الى مساعدة ذلك الإنسان البائس . فأجلسه في عربة

وركب الى جانبه وطلب من السائق التوجه الى « غايستر يد » جرى كل هذا وسط استحسان الجميع واطرائهم على هذا العمل الانساني النبيل .

وفي « غايستر يد » سرد البائس المشرد قصة حياته كاملة . فهو يدعى « جون إيف » وكان قد هاجر من ايرلندا الى لندن بحثاً عن عمل . وهو يتيم وقد تبنته في صغره أسرة أحد حراس الغابات . أما ثقافته فهي الخامسة الابتدائي . وعندما بلغ الخامسة عشرة من عمره توفي مربيه حارس الغابة ، فهاجر أباً وابناً الى أمريكا وأوروبا ؛ فاضطر ذلك الى العمل عند أحد المزارعين فترة من الزمن . وبعد ذلك تعلم مهنة عمال المناجم ، وأخذ يخرج الفحم من باطن الأرض ، لكنه سرعان ما تركها ليعمل بحاراً ، ثم . . خادماً في الحانات التجارية . وعندما بلغ الثانية والعشرين أصبح بالتهاب رئوي فدخل المستشفى للعلاج . وما إن شفي من المرض حتى سافر الى لندن هرباً من الفقر وبحثاً عن السعادة . لكنه اصطدم هنا بالواقع المرّ وأدرك ان الحصول على عمل كان أمراً مستحيلاً في ظل المنافسة والمصاربة والافلاس والبطالة السائدة في العاصمة البريطانية . فأخذ يأوي إلى الخدائق ليلاً ، وينام ، أحياناً على أرصفة الشوارع ، ويتحمل ألم الجوع أياماً متالية حتى هزل جسمه وشحب وجهه وأصبح يغمى عليه بين الفينة والأخرى ، إلى أن عشر على السيد « باستلتون » - صاحب المخازن التجارية الكبيرة في « سيتي » . والسيد « ستلتون » رجل في الأربعين من عمره يتمتع بكل ما يمكن لشخص غني وعاذب لا يعرف افموم ولا واجبات الأسرة ، أن يتمتع به . وكان رأس المال يزيد على عشرين مليوناً من الجنيهات . أما بالنسبة

لأفكاره فقد كانت تافهة جداً بما في ذلك فكرته «الرائعة» حول «الاستفادة» من جون إيف . لكنه كان يعتز بهذه الأفكار ويفاخر بها ويعتبرها أفكار العصر . وكان يعتقد - وهذه نقطة ضعفه - أنه يتمتع بمدارك واسعة وحيلة ودهاء ويحمل آراءً عظيمة . وما إن شرب جون إيف الخمرة وأكل وشبع حتى سرد قصة حياته كاملة للسيد ستلتون الذي قال له فور انتهاءه من القصة :

-أريد أن أقدم لك عرضاً لأبد وأن يدخل السرور إلى قلبك . فاصلع إليَّ جيداً : «سوف أعطيك عشرة جنيهات مقابل أن تبدأ منذ صباح الغد في البحث عن غرفة للاستئجار . على أن توفر فيها بعض الشروط . فمثلاً يجب أن تكون في طابق ثانٍ وتقع في أحد الشوارع الرئيسية وأن تحتوي على نافذة تطل على الشارع . وعندما تجد الغرفة المطلوبة عليك أن تستأجرها فوراً ، ثم تعمد إلى إشعال مصباح تضنه بالقرب من النافذة وتغطيه بقطاء أحضر شفاف . أما أوقات إشعال هذا المصباح فهي من الساعة الخامسة مساءً وحتى الثانية عشرة ليلاً من كل يوم . ويتوارد عليك خلال هذا الوقت أن تلزم الغرفة ولا تستقبل ولا تكلم أحداً قط . وباختصار فإن طبيعة العمل كما ترى - سهلة جداً . فإذا كنت موافقاً على هذه الشروط فإني سأرسل لك عشرة جنيهات في نهاية كل شهر . وسأحتفظ الآن باسمي سراً ولا تحاول أن تسألني عنه قط ، لأن مثل هذا السؤال قد يؤدي إلى إلغاء هذا العرض .

أجاب جون إيف :

- إذا كنت جاداً في كلامك ، أيها السيد ، فإني موافق على كل

شروطك . بل إني على استعداد تام لأن أنسى اسمي الشخصي أيضاً إذا طلب الأمر ذلك . ولكن قل لي ، من فضلك ، هل ستدوم نعمتك هذه علي؟

- هذا مأجده الآن . فيمكن أن تدوم عاماً أو عامين أو أكثر وربما مدى الحياة .

- أتمنى أن تدوم إلى الأبد فهذا بالنسبة لي - أفضل طبعاً . بقي لي سؤال آخر :

- هل يمكن لك أن توضح لي ما حاجتك إلى هذا الضوء الأخضر؟

- هذا سرّ ، سرّ عظيم ! فالمصباح سيكون بمثابة إشارة لبعض الناس ولضرورة الأعمال التي لا يمكن لك ولا يجوز أن تعرف عنها شيئاً حتى في المستقبل .

- إنني أفهم ذلك .. أي أني لا أفهم شيئاً . حسن ، أعطني المال الآن وسوف تعلم غداً أن جون إيف استأجر غرفة في طابق ثانٍ من أحد شوارع المدينة الرئيسية وأضاء فيها مصباحاً أخضر .

وهكذا تم «الاتفاق المدهش» وعقدت الصفقة . بعد ذلك افترق الفقير اليتيم عن المليونير «المجهول» . وكان كل منها في غاية السرور من الآخر . وقبيل أن يودع ستلتون «زميله الجديد» قال له :

- لاتنسى أن تكتب لي على عنوان «شباك البريد» «٣٣-٦» وأعلم أنه سيزورك يوماً أناس ، ولكن لأدرى متى فربما بعد أسبوع أو شهر أو عام ، وسيكونون سبباً في ثرائك الم قبل وتحويلك إلى إنسان ميسور . ولكن

كيف س يتم ذلك ولماذا فهذا مالا أملك حق الإجابة عليه . لكنه سيحدث بالتأكيد . . . »

- إلى الجحيم - قال جون إيف ذلك وهو يحدق في أثر العربية التي أقلت ستلتون ويقلب الورقة النقدية التي بين يديه وينظر إليها بامتعان وكأنه غير واثق من أنها من فئة العشرة جنيهات . ثم دمم قائلاً : « إما أن يكون هذا الرجل قد فقد عقله أو أنني محظوظ للغاية وأن السعادة ترکض وراءي فأي حظ هذا ؟ ! ومنْ من الناس يمكن أن يحظى بمثل هذه الغبطة ؟ وهل هناك من يصدق أنني سأتقاضى هذا المبلغ المرموق - عشرة جنيهات ! - لمجرد أنني سأجلس كل مساء في غرفة هادئة على ضوء مصباح أخضر ؟ هذا أمر لا يصدق فعلاً !

وفي اليوم التالي شوهد ضوء أخضر خافت يخرج من إحدى نوافذ الطابق الثاني للمotel المظلم رقم / ٥٢ / في شارع « ريجار - ستريد ». وقد وضع المصباح الأخضر بالقرب من زجاج النافذة ووقف خلفه ظل شبح يشبه الإنسان .

توقف اثنان ، كانا يعبران الطريق ، على الرصيف المقابل للنافذة ، وأخذَا ينظران إلى مصدر الضوء الأخضر ، ثم قال أحدهما للآخر :

- عندما تشعر بالضجر ، يا عزيزي رايمر ، عليك أن تأتي إلى هنا وتضحك من أعماقك ، فهناك وراء زجاج النافذة يقبع أحد الأغبياء . لقد اشتريته بالتقسيط ، ولا بدّ بعيد جداً . ولاشك أنه سينتحر يوماً من الملل . أما إذا لم يفعل ذلك فسيفقد عقله لاماكرة . نعم ، إنه هناك . انظر إليه جيداً .

كان وراء النافذة شبح أسود يشبه الإنسان ، يسند جبهته إلى الزجاج
ويحدق في الشارع المفتوح ويصرخ دون أن يسمع صوته أحد :
- « من هناك ؟ ماذا تريدون مني ؟ .. من الآتي ؟ .. »
 أمسك رايمر مرفق صديقه وسار معه باتجاه العربة ثم قال له :
- أنت غبي يا عزيزي ستلتون . فأين وجه التسلية واللهو في عملك هذا ؟
- ولكن مامفهوم التسلية بالنسبة لك ؟ .. ألا ترى في هذا العمل تسلية
حقيقية ، خاصة وأن مادتها إنسان حي ؟ وهل تعتقد أن هناك وسيلة أفضل
وألذ من هذا ؟ !

٢

وصل في سنة ١٩٢٨ إلى مستشفى الفقراء الواقع في إحدى ضواحي لندن
مريض عجوز ، هزيل البنية ، متعب ويرتدي ثياباً رثة وقدرة . كان قد وقع
وهو يهبط درج القبو المутم الذي يقيم فيه ، فكسرت رجله . وجاء إلى
المستشفى للمعالجة .

وما إن لمس الطبيب موضع الكسر حتى صرخ العجوز صرخة مخيفة
سمعها كل من في المستشفى .

وتبين لدى المعاينة أن الكسر أحدث نزيفاً داخلياً نتيجة تفتت العظم مما سبب
التهاب الأنسجة . ولذلك قرر الطبيب إجراء عملية جراحية لهذا الفقير
المعذب . وهكذا نُقلَ إلى غرفة العمليات وتم تخديره واجريت له العملية ثم
استغرق في نوم عميق إلى أن استيقظ على صوت الطبيب الذي أشرف على
العملية وتذكر للحال أنه هو الذي عالجه أيضاً في المرة السابقة .

كان الطبيب طويلاً القامة ، حاد الملامح ، جاداً في وقوته ، حزين النظرة . وعندما لاحظ أن مريضه قد استيقظ بادره قائلاً :

- يالها من صدفه ! كيف تسنى لنا أن نلتقي مرة أخرى ؟ ! ألم تعرفي ؟ .. ألا تذكري يا ماستر ستلتون ؟ أنا جون إيف الذي كلفته يوماً بالمناوبة كل مساء إلى جانب الضوء الأخضر .. لقد عرفتك من اللحظة الأولى التي رأيتكم فيها .

تمتم ستلتون قائلاً :

- هل أنا أحلم ؟ ! أصحيح ماتراه عيناي .. ؟

- إنني أرى يا ماستر ستلتون أن أيامكم قد انقلبت رأساً على عقب ! فكيف حدث ذلك بهذه السرعة ؟ حدثني من فضلك عن الأسباب التي أدت إلى هذا التغيير العظيم في حياتكم .

- لقد أفلست ... عدة خسائر متتالية ... إن البورصة ما زالت تدب الرعب في أوصالي حتى هذه الساعة ... وقد مضى على خسارتي وإفلاسي وتحولت إلى فقير معدم ثلاثة أعوام . ولكن ... أنت ؟ ... أنت ، كيف وصلت إلى هنا ؟ !

أجاب جون إيف وهو يبتسم :

- لقد واظبت على إشعال المصباح الأخضر - كما تعرف - عدة سنوات لكنني لم أهدر ذلك الوقت سدى ، بل كنت أقرأ كل ما يقع تحت ناظري من كتب ودفاتر . ففي البداية أقبلت على القراءة هرباً من الضجر والوحدة القاتلة . لكنني سرعان ما أصبحت استمتع بالكتب وأجد فيها لذتي . وفي

أحدى الأمسيات تصفحت كتاباً قديماً حول تشريح جسم الإنسان ، كان ملقى على المنضدة الموجودة في تلك الغرفة المظلمة التي عشت فيها . وقد هزني ذلك الكتاب من أعماقي . وحرك في شيئاً كامناً كنت أجهله . فقد تكشفت لي ناحية شديدة ومتعددة تتعلق بالتركيب الفزيولوجي للمخلوقات ، واكتشفت سراً عظيماً من أسرار الجسم ، فجلست يوماً كاملاً أقرأ في ذلك الكتاب كالمحمور من شدة التأثر .

وعندما حل صباح اليوم التالي توجهت إلى المكتبة وسألت هناك « عن المواد التي يجب على الإنسان أن يدرسها لكي يصبح طبيباً؟ ». كان الجواب مضحكاً . فقد قالوا لي : « يجب أن تدرس الرياضيات والهندسة وعلم النبات والحيوان والأحياء والصيدلة بالإضافة إلى القواعد واللغة اللاتينية وغيرها... » لكنني كررت السؤال بصورة أكثر جدية ودون مراوغة واستوضحت عن كل الأمور المتعلقة بذلك وسجلت كل هذا في دفتر مذكراتي الخاص .

وكان قد مضى علىي - حتى ذلك الوقت - وأناأشعل المصباح الأخضر ، حوالي سنتين . بعد ذلك أخذت تراودني فكرة الخروج من قواعتي الصغيرة ، وأصبحت أدرك أن الجلوس لمدة سبع ساعات متواصلة يومياً بالقرب من النافذة أمر غير مجيد حتى ولو أفادت منه القراءة . وبينما كنت عائداً في مساء أحد الأيام إلى الغرفة رأيت شخصاً محموراً له قبعة عالية ينظر إلى نافذتي الخضراء دون أن يشعر بوجودي إلى جانبه ويتمتم بلهجته فيها شيء من الأسى والتقدُّر وشيء من الاحتقار والازدراء : « ياله من مسكين ذلك الصديق

«الكلاسيكي» جون إيف إنه يقبع هناك متظراً حدوث أشياء عظيمة . . . ياله من مسكن ! . . . لكنه مع كل ذلك يمتلك . . . الأمل . أما أنا . . . فماذا أمتلك ؟ إني على وشك الإفلاس التام ! ». أما الشخص الذي كان يهدى بتلك الكلمات فهو السيد ستلتون الجالس أمامي الآن . نعم ! لقد كنت بلحنك ودمك تهدي . وما قلته آنذاك أيضاً : «آه ، حقاً إنها تسلية غبية وسخيفة ، أضيعت عليها المال هدراً ».

وحتى ذلك الوقت لم أكن أدرك سر «الصفقة» التي عقدتها معي ، لكنني مع ذلك استطعت شراء كمية كبيرة جداً من الكتب التي احتاجها للدراسة والتحصيل العلمي . وفي تلك الليلة ، عندما التقى بك تهدي ، عرفت الحقيقة كاملة ، وأدركت مابدر عنك من سوء تجاهي ، فرغبت في قتلك ، لكن نفسي لم تطاولي في أن أضربك وأرمي بك في الشارع وأجهز عليك فقد تذكرت أن «كرمك» القدر «سخاءك» الذي هدفت من ورائه إلى أن تجعل مني مادة للتسلية قد ساعداني على أن أصبح إنساناً مثقفاً . . . وما ان ساد الصمت حتى سارع ستلتون إلى الاستفسار بصوت منخفض : -وبعد ذلك ؟ . . ماذا حدث بعد ذلك ؟

-وبعد ذلك ؟ . . حسن . إذا كانت لديك هذه الرغبة لمعرفة كل شيء فلا مانع لدى من أحقق لك رغبتك أيضاً . فهذا من أبسط الأمور . وبعد أن هجرت الغرفة ذات المصباح الأخضر ، سكنت مع شاب آخر ساعدني على فهم الدروس والمواضيع العلمية أثناء تقديم امتحانات القبول في كلية الطب . وهكذا تبين بعد فترة - وكما ترى - أنى انسان موهوب ، ويمكن لي

أن أتفن عملاً ما . . . ولست قاصراً عن فهم أعقد الأمور العلمية ، حتى ولو كانت في مجال العلوم الطبية .

شعر ستلتون بعد استماعه إلى حديث جون إيف وكأنه في حلم من أحلام اليقظة . ومن غير أن يدرك ما يتغفو به . قال :

-لقد مضى وقت طويـل ولم أقترب من نافذتك . نعم ، وقت طويـل . . . طويـل جداً . لكنه يخـيل إليـ الآن أن ذـلك المصباح الأخـضر مـا يزال مـضيـئاً هناك . . . المصباح يـكشف ظـلام اللـيل . . أرجـو أن تـعذرـني عـما بـدرـ منـي تـجـاهـك .

أخرج جـون إـيـ السـاعة منـ جـيـبـه ثمـ نـظرـ إـلـيـها وـقـالـ :
-الـسـاعة تـشـيرـ إـلـىـ الـعاـشرـة وـيـجـبـ أـنـ تـنـامـ الـآنـ . فالـسـهرـ يـضـرـ بـصـحةـ المـرـضـىـ . إنـكـ سـتـتـهـاـلـ إـلـىـ الشـفـاءـ خـلـالـ ثـلـاثـةـ أـسـابـيعـ وـسـتـخـرـجـ بـعـدـهاـ منـ المـسـتـشـفـىـ . وـعـنـدـ ذـلـكـ يـمـكـنـكـ أـنـ تـتـصـلـ بـيـ هـاتـفـياـ فـبـاسـطـاعـتـيـ تـأـمـينـ عـملـ لـكـ فيـ مـسـتوـصـفـناـ . . . إـنـهـ عـمـلـ سـهـلـ وـبـسـيـطـ وـيـقـتـصـرـ عـلـىـ تـسـجـيلـ أـسـماءـ المـرـضـىـ الـذـينـ يـدـخـلـونـ إـلـىـ المـسـتـشـفـىـ وـيـنـاسـبـكـ جـداـ . وـلـكـ يـجـبـ أـلـاـ تـنسـىـ ، عـنـدـمـاـ تـعـودـ بـعـدـ اـنـتـهـاءـ الدـوـامـ إـلـىـ مـنـزـلـكـ «ـالـجـديـدـ»ـ فـيـ القـبـوـ المـظـلـمـ ، أـنـ تـضـيـءـ سـلـمـ الـهـبـوـطـ . . . وـلـوـ بـعـودـ ثـقـابـ .

في سهـب كولـشـين

مالـشـينـي

ترجمـة: ليـان دـيرـاني

عن الفـرنـسيـة

مالشيني : كاتب صيني ، منغولي الجنسية ، ولد عام ١٩٣٣
لاسرة فقيرة وبدأ عمله الأدبي عام ١٩٤٥ . من كتبه : رواية
عنوانها « السهب الفسيح » وبمجموعات قصص منها : « السهب
المزدهر » و « مدح إلى الربيع » . ولـه حواريات مثل الربيع في
الصحراء ، و « أيـها الوطن الأم ! » يـعمل الآن مـديـراً مـسـاعـداً في المـكتـبـ الثقـافيـ ، في منـطـقةـ مـونـغـولـياـ الدـاخـلـيةـ ، المستـقلـةـ إـدارـياـ .

في شهر آب ، أمسى سهب كولشين مسرحاً لأساة مروعة .
بدأ كل شيء في إحدى الأمسيات ، والشمس تتوارى فيما وراء الأفق البعيد . كان النسيم الذي يبعث بالأعشاب ، قد جعل المرج ، بحراً متلاطم الأمواج . وكانت السماء المغشاة بالسحب السوداء ، تشبه سقف كوخ مبطن بجلد ثور وكان المطر الخريفي ، لا مفر منه .

بدت ساران - غعوا بغتة ، فارتسم شبحها بوضوح على الأفق الفسيح . كانت تتقدم بخفة ، وهي تخطي حصاناً كميتاً ، يتبعها كلبها . إن الصبية مولعة بهذا الكلب الصغير ، المدعو (غالى) . وهو يلحق بسديته إلى كل مكان ، متكرداً بجانب حصانها .

كانت ساران - غعوا على موعد مع الشاب الذي تحبه . وكانت تلوح بسطوها وهي تتقدم مسرعة .

حين وصلت أمام كثيب قريب من القرية ، شدت زمام حصانها وسرحت طرفها طويلاً في أرجاء المرج . لقد خاب أملها ، فنادت : « سامبو ! سامبو ! » ولكن ، لم يلبِ نداءها أي صوت . لم يكن هناك أحد . . . انتظرت إذ ذاك ، في مهบ الريح الهائجة ، من تكن له حباً متاججاً .

بعد قليل ، أبصرت حصاناً . عليه صهوة بيضاء ، يقبل عليها ، سطقاً بسرعة السهم . فأشرق وجهها بابتسامة حلوة وخفق قلبها فرحاً . ترجلت عن الحصان ، حالاً ، ولوحت فوق رأسها بكيس وردي للتبغ ، تعبيراً عن الترحيب به . ولكن سرعان ما أخذت فرحتها تتضاءل ، كلما ازداد شبح الرجل دنوأ منها . هو ليس من كانت تنتظره .
توقف أمامها فجأة عجوز . كثيف الشاربين .

- مَاذَا تفْعِلُنَّ هنَا ياصغيرتِي ؟ كَانْ يعرُفُ جيداً سبباً انتظارها ،
ولكنه تعمد سؤالها كي يربكها .
فأجابـت الصبيـة متغافـلة عن سؤـاله :
- ما الداعـي إلـى مثـل هـذه العـجلـة ، أـيهـا العـمـ الـكـبـيرـ ، حتـى جـعـلتـ
حـصـانـكـ هـكـذا يتـصـبـبـ عـرـقاـ ؟
- يتـوجـبـ عـلـيـ أـعـقـدـ اجـتمـاعـاـ ، كـيـ أـطـلـعـ الرـفـاقـ عـلـىـ قـضـيـةـ
عـاجـلـةـ .
- أـلاـ تـعـودـ ، عـقـبـ الـاجـتمـاعـ ، إلـىـ القـصـةـ الـتـيـ لمـ تـنـجـزـهاـ أـمـسـ مـسـاءـ ؟
- لاـ أـحـسـبـنـ قـادـراـ عـلـىـ ذـلـكـ ، بـسـبـبـ هـذـهـ القـضـيـةـ العـاجـلـةـ نـفـسـهـاـ .
- لـأـرـىـ شـيـئـاـ عـاجـلـاـ ! فـإـنـ لـمـ تـسـتـأـنـفـ سـرـدـ القـصـةـ عـلـيـنـاـ ، فـلـأـنـكـ
لـاتـرـغـبـ فـيـ ذـلـكـ !

- لكنـ ، لاـ ، ياصـغيرـتـيـ ، فـاـنـقـولـ الحـقـيـقـةـ . حـسـناـ ، يـجـبـ أـنـ
أـنـصـرـفـ . . . أـنـتـ تـعـلـمـنـ أـنـ مـصـلـحـتـكـ تـقـضـيـ أـيـضاـ ، أـنـ لـاتـعـودـيـ فـيـ وـقـتـ
مـتأـخـرـ جـداـ !

بعدـ هـذـاـ ، نـكـرـ العـجـوزـ الـحـصـانـ بـكـعبـ مـهـماـزـهـ ، فـانـطـلـقـ يـعـدوـ .
كانـ العـجـوزـ الـمـعـرـوـفـ باـسـمـ (ـآمـيفـيلـانـ)ـ ، رـئـيـساـ لـلـقـرـيـةـ وـهـوـ قـدـيمـ بـيـنـ
أـعـضـاءـ الـحـزـبـ ، اـشـتـهـرـ بـصـفـاتـهـ الـكـثـيرـةـ ، مـنـهـاـ : الـاسـتـقـامـةـ وـالـشـرفـ «ـ
وـالـنـزـاهـةـ . وـكـانـ دـوـمـاـ أـوـلـ مـنـ يـتـصـدـىـ لـلـمـتـاعـبـ وـآخـرـ مـنـ يـطـالـبـ بـمـكـافـأـةـ .ـ
إـنـهـ يـحـظـىـ بـحـبـ الـجـمـيعـ وـثـقـتـهـمـ . وـكـانـ الشـبـانـ وـالـشـابـاتـ فـيـ الـقـرـيـةـ ، يـدـعـونـهـ
بـاحـترـامـ : «ـ الـعـمـ - الـكـبـيرـ آمـيفـيلـانـ»ـ .

ماـ انـ بـقـيـتـ سـارـانـ - غـوـواـ وـحدـهاـ حـتـىـ أـحـسـتـ بـغـمـ شـدـيدـ يـغـمـرـهـاـ .
لـمـاذـاـ لـمـ يـصـلـ سـامـبـوـ إلـىـ الـمـوـعـدـ ؟ـ ماـ الـذـيـ يـرـمـيـ إلـيـهـ الـعـمـ - الـكـبـيرـ بـكـلامـهـ ؟ـ
تـُـرـىـ ، مـاذـاـ يـجـريـ فـيـ الـقـرـيـةـ ؟ـ

قصف الرعد ، ومزقت السماء ببروق . إن عاصفة تنهض السهب ،
ولكن ، كيف يمكن لصبيتنا أن تختلف عن وعدها ؟ كانت تنتظر
وتنتظر ...

وإذا بصوٍت خشن يقول بغنة :

- طاب يومك ، أيتها الريفة ، أفي وسعك أن تقولي لي اسم هذه
القرية ؟

حين التفتت الصبية ، أبصرت أمامها رجلاً واقفاً ، يشبه هيكلًا
عظيمًا . كان شعره المشعشع يعلو وجهه الملفوح ، الذي يسيل عرقه ، وعلى
ظهره قماش من اللباد . أثارت هيئة الدخيل بعض الظن في نفس الصبية .
فسألته بغلظة :

- من أنت ؟ من أين قادم أنت ؟

فقال الرجل وقد أهمل اسمه :

- قادم من ناحية (زهاريت) حيث يسود الجفاف .

- إلى بيت من ، ذاهب أنت ؟

- عند رحيلي ، عهد إلى (ما هي) أحد مواطني ، بمهمة إلى (البومن)
غالسان ، من قرية (بابان - آندير) من ناحية (كولشين) . أتریدين أن
تدلني على موقع هذه القرية ؟ - سأ ذلك وهو ينظر إلى الصبية بعينيه
الصغيرة ، الشبيهة بعين الفارة .

حين طرق سمعها اسم (البومن) غالسان ، تزايد الشك في نفسها .
فالبونز كان فيما مضى ، رئيس مفرزة ، في جيش (الكيمانتانغ) وهو الآن
يعيش تحت مراقبة أجهابير ، فلا يسبب ، يسأل هذا الغريب عن هذا
الشخص المشبوه ؟

لبثت الصبية فترة طويلة صامتة . وكان كلها الصغير ، منتصب
الأذنين ، يشخص إلى الغريب .

- في آية قرية نَقْطَنْ أنت؟

- أنا من قرية (الثان - أوبيو . . .) وبعد توقف قصير ، أسرع الرجل قائلاً .

- ولكنني سأنتقل منها بسبب الكوارث التي تنزل بالمنطقة . تلطفى أيتها الرفيقة وأخبرتني ، إن كانت قرية (بابيان - آندير) ، لاتزال بعيدة من

فأجابت الفتاة بصوت بطيء :

- هي قريبة من ها هنا . ولكن يجب على كل مجهول ، يسأل عن طريقة ، أن يرزق هويته . . .

- أوه . . - قال الرجل الذي ما استطاع إخفاء ابتسامة خبيثة ملدي .
لدي بطاقة هوية . إلا أن زوجتي التي تحاف أن أضيعها في الطريق ، كانت قد أخطأتها على سروالي ، عند رحيلي . فإن شئت أن أريك إياها ، فقد أرتكب عملاً سمجاً ، خالياً من اللياقة . حسناً تأخرت ولا يزال أمامي مسافة طويلة من الطريق . فإلى الملتقى ! قال الرجل هذا ورجع القهقري وارتحل .

عقب رحيله ، أحسست ساران - غعوا ، أنها نهب قلق عظيم : لم تجد
وسيلة لحرج الرجل الذي توقعت أنه موضع شك . تذكرت إذ ذاك مثلاً
مونغوليا يقول : « من يغض الطرف عن الذئب ، فهو مجرم بحق السهوب »
وفكرت الصبية : « كلا ، لن أدع مشتبهاً به يلوذ بالفرار ! ولكن ، ما الذي
كان يعينه العم - الكبير أميفيلان وهو يتحدث عن قضية ملحة ؟ »

حين أعادت الصيحة التفكير في هذا ، أصيحت بوسواس مفاجيء .

فراحت تطارد الرجل وهي تصيح : « تمهل ! تمهل ! »

توقف الـ جـا ، وقد لاحت عليه علائم الاستهثار . فنادرت ساران -

غوا ، وعرضت عليه ضيافتها :

- بها أن الوقت تأخر والمطر على أهبة المطول ، فتعال معي وخذ فنجاناً من الشاي عندي ، أتريد ؟ كن صريحاً !

رفع الرجل رأسه مفكراً وتفحص السماء ، دون أن ينبع ببنت شفة .
وإذا بمنفحة من الريح الباردة تهب في هذه اللحظة نفسها . وترفع قطعة اللباد ، التي كان متستراً بها . فارتعدت أوصال ساران - غعوا ، كأنها لمست تياراً كهربائياً : فقد بدت تحت اللباد بندقية متألقة .

عندئذٍ ، أدركت حقيقة من تناطبه . وفكرت بسرعة البرق : « ينبغي أن أبذل كل ما بوسعي ، لكي أعيده إلى القرية . إلا أن الأمر صعب والعدو مخدع ، محتال . ولئن وضحت له نواياي ، فسوف يقضي عليَّ ... الآن وهو يرفع رأسه ، يجب عليَّ أن أستولي على سلاحه ! »

وبوبيبة سريعة واحدة ، انقضت عليه وأمسكت بالبندقية . إلا أن الرجل ، استدار وانقض عليها كوحش كاسر . رغم هذا الهجوم ، لم ترك الصبية السلاح أبداً . ودارت بين الاثنين معركة ضارية وجهاً لوجه .
وصاحت ساران - غعوا بكل قواها آملة تنبئه أهل القرية :

- النجدة ! النجدة ! فاستجاب (غالي) لنداء سيدته ، وراح إذ ذاك ، يغض الرجل في وجهه ويديه ، حتى أدماه . وبينما كان الرجل يتلقى الضربات من الجانبين ، انتزعت ساران - غعوا ، البندقية ، بحركة مفاجئة ، فشارت ثائرته ورد على هذا برفة عنيفة ، على كلتيها . فظلت ساران - غعوا على قدميها رغم أنها الحاد : يجب أن لا تضعف في هذه البرهة الخامسة . فتراجع إلى الوراء بعض خطوات . في هذه اللحظة ، كانت الكلاب ، وهي أشد حيوانات السهب حساسية ، قد تنبهت ، ففتحت بقوة ، في قرية بعيدة . فجن جنون الرجل ، وفك : « قد أغدو فرصة

الكلاب ، بعد أن فقد مني سلامي . إن الكلاب المونغولية شرسة ولن تدعني أنجو بمنفسي ، فالافضل أن أنجو بالسرعة القصوى !

امتطى الرجل حصان ساران - غعوا الكميّت بغتة ، وفوجىء الحيوان بالسرعة التي شد بها على خاصلته ، فانطلق في عدوه . لم تكن الصبيّة تحيد استعمال بندقية للصيد . فلم تفلح في تحرير سبطانة السلاح الذي كان تشيكيًّا . فشارت أعصابها وتعثرت بعد بعض خطوات وراء الرجل . إلا أن غالى وقد أفلح في إدراك هذا الشخص ، عض فجأة قائمي الحصان الخلفيتين ، فشبَّ بغيظ ، كأنما هو آخر في السقوط . ذعر الرجل فوقع عن الحصان . ثم نهض على الفور وأطلق ساقيه للرياح ، دون أن يجد وقتاً للامساك بالحصان ولا بالتقاط اللبادة التي سقطت منه في هروبه السريع ، أما الكلب الصغير ، فلم يعدل عن مطاردته ، ولكنَه أدرك أخيراً أنه وحيد ، فعاد إلى سيدته .

كان الرجل منذ بضع ليال ، ينام في العراء . تشرد في المروج والصحاري والسهوب . فسألت تغذيته وشعره ، علاوة على ذلك ، أنه منهوك القوى ، من جراء المعركة الحامية التي خاض غمارها . رغم هذا ، كان يركض ويركض ، حتى كاد أن يهوي من الخور .. أبصر فجأة حوضاً يكسوه القصب . وكان القصب ، في الغسق يتمايل في الرياح مثل أمواج متلاطمة ، كأنه بحر هائج . فتوقف وأخرج عليه كبريت وهرع إلى الحوض .

حين عثر غالي الصغير والخستان الكميt على ساران - غعوا ، كانت هذه تحاول الوقوف على قدميها وهي شبه مغمي عليها ، فوبخت نفسها ، متآلة : «المذنب يلوذ بالفرار ، رغم استيلائي على سلاحه ، وها أنا الآن ، أعاني من نفس العار الذي يخامر الصياد حين يفلت الأرنب من يديه . رغم أنه ، أصحابه عن كثب . »

عالجت البندقية برهةً من الزمن ، وهي مقطبة الحاجبين ، خافضة الرأس فانسحبت السبطانة فجأة ، ما أشد غبطتها ! امتنعت الحصان بوتيرة واحدة ، وقد نسيت الألم والعياء ، وانطلقت تطارد الرجل نحو الشمال وكلبها معها .

ما أن تخطت التل ، حتى شعرت أنها مغمورة برائحة حادة من الدخان . إن بحراً من النار ينبسط الآن أمام ناظريها . فشدت عنان الحصان وهي مبهوتة . وأخذ العرق يسيل على خديها ، في قطرات كبيرة . « تُرى ، ماذا يحدث الآن ؟ »

كانت هب جامحة ، تؤججها الريح ، يرافقها صفير مرعب ، تمزق الهواء .

وكان الدخان الذي لذع عينيها وقطع عليها أنفاسها ، يتتصاعد في عمد سوداء . واللهم العنيفة تلسع وجهها . ولكنها لم تفلح في الوقوف على مصدر النار .

فالقصب ثروة السهب . وسكان تلك المناطق ، يعادلونه ، في المدينة ، كل سنة ، بالحرير والستين والأقمشة والأحذية والشاي . . . وهما هو الحوض الذي ينبع فيهم ، قد تحول إلى بحر من نار ! لقد اعتاد المونغوليون أن يقولوا : « حريق المرج ، عدو السهب المدود » .

« هذا الرجل ، هو الذي أشعل النار ، وسأقبض عليه ! » هذا ما فكرت فيه ساران - غورا .

كانت اللهب الممزوجة بزوابع الدخان ، تشكل سداً هائلاً من النار ، بلون أحمر - بنفسجي . وتكتتف الصبية التي كانت تفكـر : « اخترقي النار ! أمسكي بهذا الشقي ! » فانحنـت ونـادـت : « غالـي ! ». فقفـز كلـبـها الصـغـير على ظـهـرـ الحـصـانـ والتـفـ بـثـيـابـ سـيـدـتهـ . وـكـانـتـ الصـبـيـةـ شـدـيـدةـ الخـوفـ منـ أنـ

تلتهم اللهب رفيقها الصغير ، وهو يعبر السد الناري ، بدأ الشرر يتطاير فوق رأسها . عندئذ لحظت أن السد الملتهب كان في الغرب أقل عرضاً . فعزمت على العبور من هذه الجهة . ما كادت ترخي العنان للحصان ، حتى انقض إلى قلب اللهب ، في مواجهة الريح . في هذه البرهة ، اسود كل شيء ، فخيل إليها أنها وقعت في ماء يغلي ، ثم فقدت رشدتها .

اجتاز الحصان ، باندفاع جنوني ، ذلك الحريق الذي يبلغ عرضه حوالي ستين قدماً ، وقد تمددت على ظهره ساران - غعوا خائرة القوى . وكانت النار قد نالت من شاها ، وتصاعد من ثيابها دخان أبيض . وقد اشقر جلد الحصان وشعره من تأثير النار . وخرج الدم من فمه ، فأخذ ينحني من عدوه ، ويتقدم منخفض الرأس كأنه أشفق على سيدته ، ثم تراحت قائماته الأماميتان فجأة وهوى على الأرض .

هبط الظلام وهدأت الريح ، فعادت ساران - غعوا إلى رشدتها ، فتحت عينيها وهي خائرة القوة ، ثم مالبت أن أغمضتهما . ولكن ، بعد برهة ، تذكرت ، على حين غرة ، أنها كانت تلاحق ، مسؤولاً عن الحريق ، فانتصبت آنئذ على مقعدها والبن دقية الثقيلة في قبضتها . أحسست في هذه اللحظة ، بألم شديد في وجهها . فتحسسته بيدها ورأرت أصابعها مصبوغة بالدم ، ففكرت : « جرح الحصان بالنار ، وتألمت أنا من الدوار ، فالأفضل أن أطلق (غالى) أولاً ... »

قالت :

- هيا ! هيا ! وأرخت الكلب الصغير ، الذي مالبت أن مضى على الفور بسرعة فائقة .

ترجلت ساران - غعوا عن الحصان وأطفأت الشرر الذي يلتهم

ثيابها ، رتبت شعرها قليلاً وأراحت حصانها لحظةً ، ثم ركبته وتوارت في السهب اللامتناهي ، غارقة في ظلام كثيف ، لاحدود له .

بدأ المطر يهطل عبر غلالة السماء الفاحمة ، ناقراً على عشب المرج .

في هذا اليوم ، كان سامبو قد رجع من المدينة في وقت متأخر قليلاً ، حيث أñل حصانه ، كان يعلم أنه على موعد فخرج من بيته ، دون أن يتم تناول طعامه ، بلغ التل كهرب البريح . متظياً جواداً ، عليه صهوة بيضاء ، يدعى (الأرنب الصغير) .

غريب ، لم تكن هناك ساران - غروا ... عاود الشاب انطلاقه ، بضربة من سوطه ، متوقعاً أن يجد الفتاة في بيتها ، ولكن ما كاد أن يجتاز التل ، حتى أبصر كل المنطقة في الشمال مغشاة بزوابع من الدخان الأسود واللهب الهوجاء . فتخلى حالاً عن فكرة الاجتماع بساران - غروا وعاد فوراً ، لإعلام العم الكبير أميفيلان بالكارثة .

منذ أن دخل القرية راح يصبح :

- حريق في الشمال ! الحوض يلتهب ! كافحوا النار !

في هذه البرهة نفسها ، كان العم الكبير أميفيلان ، يعقد اجتماعاً في القرية ، لينقل إلى الجماهير ببلاغاً عاجلاً :

كان يقول :

- عليّ أن أبلغكم شيئاً . سأقرأ عليكم بادئ الأمر : بлагаً أصدره مكتب الأمن العام ، يتعلق بناحيتنا . وشرع يقرأ بصوت بطيء ، منخفض :

إلى سلطات جميع القرى والدوائر .

إن مكتب الأمن العام المرتبط بالمنطقة ، قد أصدر أمراً بتوقيف أحد أعداء الثورة ، المدعي (بوايو) . إن المتهم الذي كان متسبباً إلى

(الكيومانتانغ) في عام ١٩٤٧ ، كان رئيساً مساعداً لفرسان العدو ، ولقد ظل طويلاً ، المشرع الأول لسحب كولتشين ، وسكان هذه الانحاء يحملون له حقداً جسيماً . بعد التحرير ، بُلأ الى ناحية (زهاروت) متخللاً اسماً آخر . حاول هناك أن يظل متخفياً الى الأبد . وحين اكتشفه رجال سلطات الأمن العام ، في الخامس عشر من هذا الشهر ، لاذ بالفرار . هاهي أوصافه . . .

حين فرغ أميفيلان العجوز من قراءته توقف قليلاً . ثم هم بأن يشرح البلاغ ، وإذا سامبو يدخل القاعة لاهثاً . فدهش الحاضرون جميعاً .

- النار في المرج ، أيها العم الكبير أميفيلان !

- كيف ، النار في المرج ؟ اضطربت القاعة بأسرها .

وسائل أميفيلان :

- سامبو ، قل لنا بالضبط ، أين النار ؟

بعد أن قص سامبو كل ما شاهده بالتفصيل ، هب الجالسون على المدافء بسرعة . أما الآخرون الواقفون عند المدخل ، فكانوا قد غادروا المنزل .

ذكريات كثيرة مروعة ، يحفظها كل فرد ، في هذه الكلمات البسيطة «نار في المرج !» ما أكثر ما حدث ذلك للرعاة ! ما أكثر ما حولت النار بيوتاً وكنوزاً أخرى الى رماد ! ما أكثر ما قضت اللهب على الأبقار والخراف والبعير في المرج ! . . . أما بعد التحرير فقد بثت منظمات في كل مكان . مهمتها أن تتلافى الحرائق . ومنذئذ لم يعد أحد يرى ناراً في المرج ، منذ ثلاث أو أربع سنوات مضت . . . وحين تعالت الكلمات المروعة من جديد ، في هذا اليوم ، لم يبق ثمة مجال لمقاومة الهياج !!

بعد أن استمع أميفيلان إلى تقرير سامبو وحاجباه مقطبان ، صاح بالمجتمعين :

- ليذهب الجميع ويحيطوا بما لديهم من أدوات ويجتمعوا تحت شجرة الدردار الهرمة ، عند قرع الناقوس !
فتفرق الجمع .

عندئذ ، عقد أميفيلان اجتماعاً عاجلاً ، شارك فيه أفراد الكوادر والبعض من حرس القرية .

قال أميفيلان لرفاقه :

- منذ ثلاثة أو أربعة أعوام ، لم يشهد السهب ناراً في المرج ، فلماذا يشب اليوم حريق واسع كهذا ، ونحن نتبليغ الأمر ، بمطاردة أحد أعداء الشورة ؟ لاريبي أن الأمور ، مرتبطة ببعضها . هذا يعني أن من الواجب علينا ، أن نبدي يقظة فائقة .

كان الجميع متفقين على الرأي نفسه . فنشروا على الفور ، حرساً حول القرية .

كتب أميفيلان بعض الكلمات على مذكرته . ثم انتزع الورقة وطواها وأعطتها بعد هذا ، إلى سامبو قائلاً :

- أعطي هذه الرسالة ، على عجل ، إلى رئيس الدائرة . يجب أن يعطيك جواباً .

ثم خاطب العجوز حارساً آخر :

- امض أنت واقرع الناقوس !

عندما تعللت أول رنات الناقوس ، تجمع سائر سكان القرية تحت شجرة الدردار الهرمة : رجال ونساء ، شيوخ وأولاد ، انصرفوا من

المدرسة . . . البعض يحملون رفوشًا والآخرون أغطيةً مبللة وأكثربهم مسلحون بمكانتهم .

على بعد نصف (لي) من المكان الذي تستقر فيه النار كان ثمة مرتفع ، أوما منه أميفيلان بذراعه . فتوقف الناس عندئذ ، بعضهم خلف بعض . ولما كان المطر يهطل بغزارة آخذة بالازدياد ، شيئاً فشيئاً ، فإن بايار العجوز الذي كان يشرف على الجمهور بقامته المديدة ، قال لنفسه بلهجته تشبه لهجة المتسل : «إذا ما تشقت الشفاه من الظماء ، فإننا نعثر مصادفة على حديقة من الأحاصن . فالرياح تحمل علينا مطراً غزيراً ، بينما الحريق يحتاج المرج » .

- أيها الرفاق ! - صاح أميفيلان العجوز - أمامنا خضم من اللهب . ولكي نقضي عليه دون خطر . يجب علينا أن نقيم من النار نفسها «حزاماً صحيأ» في المكان الذي لم تصل إليه بعد . حتى إذا ما امتدت إلى هناك ، انطفأت من نفسها لفقد الوقود .
هذا ما علمنا إياه التجربة .

- أجل هذا ما يجب صنعه للتغلب على الحريق .
اجتاج الجمهور همس طويل .
وصاح أميفيلان بصوت قوي :
- هيا ، أيها الرفاق !

فانطلق ثلاثة من رجال الاطفاء المحدثين الى خضم اللهب ، كانت النساء كالرجال ، والشيخوخ كالشبان ، كانوا جميعاً ، مفعمين ثقة ، كأنهم قطعة عسكرية تقوم بتطويق مدينة .



رحل سامبو تحت وابل من المطر العنيف ، ليوصل الرسالة الى رئيس الدائرة ، إلا أنه في تعجله الرجوع لإطفاء الحريق ، سها عن طلب الاتصال .

كان جواه (الأرنب الصغير) يتقدم كالسهم عبر السهب الموحّل ، فما كاد أن يتجاوز التل من جهة الشرق ، متوجهاً إلى الشمال ، حتى توقف بغتة ، مصيحاً بسمعه ومذعوراً . تفحص سامبو الظلمات ، فأبصر إذ ذاك ، على بعض خطوات منه ، شيئاً فائماً . لقد فوجيء ، فنزل عن الحصان وأضاء مصباح جيبيه . كان ذلك الشيء قماشاً من اللباد الأصفر ، بلله المطر وجعله كالحاج ، فاللتقطه . ثم تقدم بعض خطوات ، فاكتشف في الظلام شيئاً آخر . أخذه وأبصر تحت الضوء ، كيساً جديداً للتبع ، بشرائط طويلة من الساتين الأخضر ، مطرزاً بالليلاب الملون . عرته ابتسامة مرتبكة : « تُرى ، من هي الفتاة التي أضاعته ، أثناء موعدها؟ » ولكن ، ما ان فكر في الحريق حتى حزم الأشياء التي عثر عليها في رزمة ، ربّطها بصهوة الجواد وتابع طريقه .

حين تبين بوضوح صرخات أولئك الذين يكافحون الحريق ، وجد أن النار قد انطفأت تقريراً . لم يبق على طريقه ، إلا بعض قطاعات ما زالت تحترق ، إلا أنها مطوقة . فتنفس الصعداء ، وإذا به يفاجأ بخط من اللهيب في الجنوب ، يمتد في يسرنحو الشرق . فارتعد : « إن الحريق ينذر بالسوء ! في الشرق أثمن أكواام العلف في المنطقة كلها . فإذا ما بلغتها النار ، فلن يبقى للقطعان ، في هذا الشتاء ، ماتأكل ! » فوثب عن ظهر حصانه وحاول أن يستعيض بأحدٍ ما ، بيد أن صوته ضاع في ضوضاء اللهيب . عندئذ بسط اللبادة ودس كيس التبع في ردائه وهو يهرب نحو مصدر الحريق الجديد هذا . ابتعد (الأرنب الصغير) قليلاً عن الناز ، بانتظار ما سيفعله سيده .

أما سامبو ، فقد ازدرى الخطر وانقضى ببسالة على اللهب ، كانت اللبادة المبللة في هذه الحال أفضل الأسلحة . كان يخبط الهواء ، بكل قواه ، يمنة ويسره . إلا أن الكفاح ، في نار عنيفة ، ليس بالأمر السهل . فالدخان الكثيف يخنقه والل heb المتأججة تؤلمه . ولكن ، لا مجال للتفكير بنفسه . وكان يقول في سره جازماً : «من واجبي إطفاء النار ، مهمها عانياً» .
آه ! كم هو متعب ... متعب جداً ! والدخان يضيق عليه أنفاسه ... فجأة ، أصيب بدوار . فترنح وسقط في هوة سوداء ، لا قرار لها ، والل heb تحيط به .



كان أميفيلان يسرع من جهة إلى أخرى ، يستنهض هم الفلاحين ويشرف على الاعمال . وكان مرهقاً .
وأخيراً ، بعد كفاح طويل وبمعونة وابل الأمطار الغزيرة ، أطفئت النار :

- هيء ! لا يزال في الشرق شيء من النار ! - صاح الجد (بايار) على حين غرة .

- ولكن . كيف حدث هذا ؟
رفع أميفيلان رأسه وهرول راكضاً باتجاه النار . وفيها هو يقترب ، تبين بصورة غامضة ، أن شيئاً يسقط في اللهب .

- هيا ! النجدة ! هناك شخص وقع في النار !
فانطلق الجميع . كان الجد (بايار) أول من اندفع ، وقد أغمض عينيه وحبس أنفاسه وأمسك بالرجل وجراه . وسرعان ما تلقى المساعدة في حمل الجسد إلى خارج نطاق الحرائق . حين أبصر العجوز من أنقذه ، وقف دهشاً : إنه سامبو !

كان بابا يعلم أن سامبو يهم بابنته وكان هو نفسه ، يحب الشاب كثيراً ولكن ترى ، كيف وصل إلى هنا ؟ كيف وقع في اللهيب ؟
رفع أميفيلان رأسه وهو راكضاً باتجاه النار . وفيما هو يقترب ، تبين بصورة غامضة ، أن شبحاً يسقط في اللهيب .

- هيا ! النجدة ! هناك شخص وقع في النار !

فانطلق الجميع . كان الحبر (بابا) أول من اندفع ، وقد أغمض عينيه وحبس أنفاسه وأمسك بالرجل وجره . وسرعان ما تلقى المساعدة في حل الجسد إلى خارج نطاق الحرائق . حين أبصر العجوز من أنقذه ، وقف دهشاً : إنه سامبو !

كان بابا يعلم أن سامبو يهم بابنته وكان هو نفسه ، يحب الشاب كثيراً ولكن ترى ، كيف وصل إلى هنا ؟ كيف وقع في اللهيب ؟
لقد أطفأ القرويون النار بسرعة باشراف أميفيلان .

فنادى الرجل :

- سامبو ! سامبو ! إلا أن الشاب ظل في غيوبته .

فاقترب أحد القرويين :

- الأفضل أن نحمله إلى القرية !

- كلا ! استنشق كثيراً من الدخان . . . ولسوف يعود إليه صوابه حالما يتعرض للهواء الندي .

عاد سامبو إلى صوابه ، بعد قليل . إلا أن رأسه ، كان يدور به وقد فقد حتى القدرة على الإجابة عن أسئلة بابا العجوز .

- استعاد وعيه - أعلن أميفيلان - وأطفئت النار ومع ذلك ، فالمطر لن ينقطع قريباً عن المطبل ، ففي وسعنا ، إذن ، نعود الآن . يارئيس الميليشيا ، اختر البعض من رجالك ، لتقوموا بالحراسة ، في هذا المساء ،

وأياكم وعودة النار الى الاشتعال في أي مكان . هلموا .
هزمت النار ، غير أن حوض القصب ، ثروة السهب هذه ، لم يعد
سوی حفرة كبيرة سوداء وجرداء تماماً . في غمرة الظلام ، عاد القوم الى
القرية ، عبر السهب الفسيح ، وهم متعبون ، حزانى ، يخيم عليهم صمت
مطبق .

استعاد سامبو في بيته ، كامل قواه الفكرية ، فقص عندي على
أميفيلان وباياي ، قصة اللبادة وكيس التبغ وكذلك كيف كافح الحرائق .

- أعني أنك ، علاوة عن اللبادة ، وجدت كيساً للتبغ ؟

- نعم ، هاهو . وأخرج سامبو الكيس من ردائه .

- آه ! أصبح الأمر مدعاة الى الاهتمام ! - قال أميفيلان في داخله ! إنها

رسالة !

فسأل كل من سامبو وباياي بصوت واحد :

- من ؟ وما كتب فيها ؟

تفحص أميفيلان الرسالة بسرعة ثم لبث بضع ثوانٍ صامتاً . كان
يفكر :

- ما أغرب هذا ! قال لنفسه . اللبادة وهذه الرسالة . . . في المظروف في
الليل . . .

- ما المسألة ؟

- اقرأ بنفسك !

عزيزتي سامبو

هذا الكيس جيلاً جداً ، ولكنني وخرت اصبعي من أجل خياتته . هو
لك .

- كيف يكون لي؟ ومن ساران؟ ... ظل سامبو مسماً على الأرض ، زائغ النظارات ، فاغر الفم . لم يعد يفقه شيئاً .

- فصاح بايار :

- أين ابنتي؟ ماذا أصابها؟

فسألة أميفيلان :

- أرجعت ابنته إلى البيت ، في هذا المساء؟

- كلا ، ولكن . ربما مضت مع الآخريات لمكافحة الحرائق ... هي لاتتوانى مطلقاً في مثل هذه الحالة ، لشدة حيويتها .

- يجب أن ترجع إلى بيتك لترى إن كانت قد عادت إليه .

فتمتم العجوز وهو خارج :

- ولكن ، ماعسى أن يحدث لها؟ حسناً ، أنا ماضٍ ، .. ماض .
فوجه أميفيلان السلاں إلى الشاب :

- أترى الأمر غريباً؟

- غريباً ، غريباً جداً .

إن مالاً فهمه أنا ، ليس هو وجود هذه الرسالة ، بل وجودها قرب اللبادة المهجورة ...

فقال سامبو وهو يشعر أن جبهته تتصلب عرقاً بارداً :

- آه ! أمر رهيب !

- لا تقلق يابني ! لتنظر بايار ، فيتووضع كل شيء .

فتح الباب فجأة ودخل بايار ، يتبعه عدد من القرويين . حين لم يعثر على الفتاة في البيت ، مضى يسأل عنها الجيران . وما ان علم هؤلاء بذلك الخبر حتى اعتراهم القلق أيضاً .

قال بايار لأميفيلان :

- خرجت منذ الصباح . فتشنا عنها القرية كلها فلم يرها أحد .
فتدخل أميفيلان قائلاً :

- أنا عند غروب الشمس ، أثناء إيا بي من الدائرة ، أبصرتها في الشرق ، على التل . فافتراضت عندئذ أنها في انتظار سامبو .

- حقاً ، كنت وإياها على موعد . رغم هذا ، لم أجدها على التل .

- ولكن ، إن لم تكن هناك ، فيجب أن يكون ثمة سبب ! ... سامبو ماذا قلت لها ؟ ولماذا لم تعد في هذا اليوم بالذات ؟

رغم أن بايار على ثقة بصهرة الم قبل ، فإنه لأول مرة ، يحدثه إيان قلقه . بلهجة قاسية .

أحس سامبو ، أنه يتلقى فجأة رشاشاً بارداً . كان شاحضاً إلى المصباح البترولي ، دون أن ينبع ببنت شفة . ثم انطرح بعد قليل على سريره ، وانفجر باكيأً .

فكراً ميفيلان بضع لحظات . ثم أمسك باللبادة وخاطب القرويين :

- أرتـيـ ، أن هـالـكـ شـيـئـاً ماـيـجـبـ فـهـمـهـ ... فـمـنـ الـواـضـحـ ،ـ أـنـ هـذـهـ الـلـبـادـةـ ،ـ كـانـتـ ،ـ قـبـلـ الـمـطـرـ ،ـ صـفـرـاءـ الـلـوـنـ .ـ وـأـمـرـ الشـرـطـةـ القـاضـيـ بـالـقـاءـ الـقـبـضـ ،ـ يـقـولـ إـنـ الـهـارـبـ يـتـشـحـ بـلـبـادـةـ صـفـرـاءـ ...ـ وـالـحـرـيقـ حـدـثـ هـذـاـ المسـاءـ تـمـاماًـ ...ـ فـيـجـبـ أـنـ نـفـكـرـ فـيـ هـذـاـ ...ـ

رفع بايار رأسه بيضاء ، أجال طرفه في أنحاء الغرفة وتم :

- أنت على صواب يا ميفيلان ، ليس في وسعنا أن نحمل سامبو مسؤولية اختفاء ساران . فأنا عالم بحبه إياها من كل قلبه ... والتفت العجوز إلى سامبو : أما زلت حاذداً على يابني ؟
فأجاب سامبو وهو ينهض بيضاء :

- كلا ، لا أعتقد على أحد . إن الشيء الوحيد الذي يقض مضجعي ، إنما هو اختفاء ساران .
ولن أنعم بدقيقة من الراحة ، مادمنا ، لانجدها .
ما أن علم بالنبأ ، رئيس الميليشيا وأحد موظفي الأمن العام ، حتى
أسرعوا حالاً وهم يتسبّبان عرقاً .
فقال لها أميفيلان :

حسناً ، جئتما في الوقت المناسب . كنت أهم أن أرسل في طلبكم .
ودرس أميفيلان الأمر معهما . بعد تحليل الموقف تحليلاً دقيقاً ، قرروا
توزيع الميليشيا إلى بعض فرق ، مهمتها التنقيب في النواحي المجاورة والبحث
في نفس الوقت عن ساران ، ثم كتبوا تقريراً بالحوادث لإرساله إلى الدائرة .
لقد شكل أميفيلان فرقة منه ومن سامي بومع ثلاثة آخرين من أفراد
الميليشيا ، للبحث في الشمال .



كانت ساران دائبة على اكتفاء آثار من سبب الحريق .
فالعاصفة تهدر في السهب الفسيح . والبروق تمزق السماء الليلية .
والرعد يهز أركان الأرض . فيخيل إليها أنها تسير في فضاء خالٍ ، فاحم ،
إنها لم تفلح في معرفة وجهة سيرها ومعرفة طبيعة الأرض ، إلا بفضل إحياء
ذكرياتها ، حين كانت راعية ، عدة سنوات طويلة . فاجتاز السهب في
موسم الأمطار ، معناه السير في كتلة وحلية . كان الحصان تزل قدمه أحياناً
فيكب ويلقي بسيده إلى الماء . . . إلا أن الصبية لا تخور عزيمتها ، بل
تهض وتستأنف مطاردتها .

وكانت حروقها ، حين تلامس الماء ، تثير فيها آلاماً مبرحة لم يبق لها قدرة على الحملقة ، كانت تسأله : « تُرى ، متى تأتي نهاية هذا السهب ؟ » في لحظة ، اخترق السماء برق ، فأبصرت آثاراً في الوحل . هذا الاكتشاف بث فيها الشجاعة من جديد . فدفععت الحصان وهي تفكّر : « في جهة الغرب نهر (شامرانغول) . وقد ارتفعت مياهه دون ريب عقب هذه العاصفة ! فالعدولن يتوجه إلى هذه الناحية : ولا بد إذًا من البحث عنه بالاتجاه الشمالي » .

بانت أمامها في هذه اللحظة هضبة . عرفتها مما فيها من أشجار الدردار . ما أكثر ما كانت تقصد هذا المكان لترعى الشيران ، وها هنا ، تقدم سامبو لأول مرة ، يطلب يدها . في ذلك الحين ، كانت الهضبة ، مكسوة بسائر أنواع الأزهار . فتذكرت فعلة سامبو وهو يزين شعرها بزهريتين . . . انتزعها من ذكرياتها نباتات قادمة من الهضبة ، فأحسست أن قلبها يشتد في خفقانه ، دون أن تتأكد تماماً إن كان ذلك ناجماً عن فرح أم خوف .

ففكّرت :

- لا ريب أن غالى عشر على هذا الوعد .

وفيما هي تصعد الهضبة ، خففت من خطوات حصانها . كانت تتقدم بأكثر ما تستطيع من ببطء ومن خفة ، محمّلة ، منقبة فيها حولها . . . كانت تأمل أن يدها غالى على موقعه . إلا أن الكلب بقي صامتاً .

وعلى حين غرة ، سمع صوت منخفض لرجل مليء بالعصبية ، يقول وهو في منتصف طريق المنحدر :

- همْ ! إلى الشيطان ، أيها الحيوان القذر ! فأبصرت في قلب الظلمات شبحاً ، يلقي وراءه بشيء أسود ، فتك بغالى ، هذا الشقي ! هذه الفكرة زوّدت الفتاة بقوة ، مفعمة بالكراهية . فنكّرت حصانها واقتربت

وأطلقت النار . بيد أن الرجل توارى كأرنب مذعور . . . فقالت ساران لنفسها وهي تلاحمه : « ليس لديه بندقية ، ومن الأجدى ، أسره حيًّا ». حين أدركته ، رفعت بندقيتها ، ونزلت بكل قواها ، على الرجل .

- لا تتحرك !

تذكرت أن هذا ما يفعله الجنود ، في مثل هذه الحال . إلا أن الرجل ظل صامتاً ، اعتقدت الفتاة أنه مغشى عليه ، فوثبت عن الحصان لنسد وثاقه . في هذه اللحظة سمعت من خلفها قعقة بندق :

- لا تتحرك ! وإلا أطلقتنا النار !

سرت رعشة في جسد الفتاة . ففككت بسرعة البرق : « انتهى كل شيء ! ها قد وقعت في الفخ ! ولكنني ، سأتصرف كما تصرف كل مونغولية حقيقية ، باسلة ، ثابتة الجنان » .

وصاحت هي بدورها ، بصوت عال :

- من هنا ؟ لا تقرب وإلا أطلقت النار !

- آه ! هي ساران !

لقد عرفت صوت من هو عزيز عليها . وكان نور مصباح جيب ، مصوياً على ثيابها الممرغة بالوحش .

وثب أميفيلان عن حصانه ، هاتفاً :

- ساران ، ابني العزيزة ! وكان يلحق به بعض الرجال .

- جدي أميفيلان ! سامبو ! في هذه اللحظة ، بدا لها هذان الاسنان ، أشد عذوبة . فارتمت بين ذراعي أميفيلان وعيناها مفعutan بالدموع .

- أيتها الابنة الشجاعة ! ولكن ، أخبريني ، هل أنت التي أطلقت النار ؟

- أجل . كنت قد استوليت على بندقية الشقي واستخدمتها للقضاء عليه .

أخذت ساران مصباح الجيب من سامبو وصوبت نوره على الهارب .
فأبصروا في الضوء وجه شخص مجدور ، على أهبة الفرار :

- قف ! أتنوي الفرار ؟

ذعر الرجل فجمد في مكانه . تقدم منه أميفيلان وسأله بصوت قوي :

- من أنت ؟ ماذا نفعل هنا ؟

فأجاب الرجل ، كاشفاً عن ثناياه الذهبية :

- أنا مواطن بسيط .

- أعرفك ! أنت (بوابو) ، الرئيس المساعد في خيالة (الكيومانتانغ)
من ناحية آركولشين .

- ليس هذا صحيحاً ، إني من ناحية كولشين .

- أتظن أنك تنجو من العقاب ؟ فأنت تخطئ ! قالت ساران وهي
ساخطة :

- هو الذي أشعل النار في حوض القصب .

كان المذنب يقلب عينيه دون أن ينبع بكلمة فأصدر أميفيلان أمره إلى
المليشيين :

- قيدان وادهبا به .

وقال سامبو بصوت هادئ وهو يشد وثاق الأسير :

- لا شك ، أنت ، يا سيد بوابو متعب جداً ! فتعال معنا واستمتع
بالراحة التامة في « فندق الغرفة السوداء ! » .

كانت ساران تنظر إلى عدوها المأسور ، بوجه طلق . فاقترب منها
سامبو وأمسك بيديها :

- ساران ! تغلبت على تجربة قاسية !

- ولكن ، لا ، لم أقم إلا بواجيبي !

وضحكا فرحين ، ثم بدا الحزن على ساران :

- أيها الجد أميفيلان ! كان صغيري غالى . . . قد تبعني مدة أربع سنوات وقاتل الذئاب التي هاجمت القطيع ثلاث مرات والآن . . . وبعثت تهداة ، قطعت عليها حديثها .

فملس أميفيلان شعر الفتاة مواسياً :

- أشاركك الحزن ، يا ولدي . فقد احترق شعرك وتورم وجهك ، وقتل كلبك عدو الثورة . . ولكن ، يجب أن لا تخزني : فقد قبضت على أكبر أعداء الرعاة . فما قضيت على ذئب خطير على السهب وحسب ، بل ، كللت هماماتنا بالفحار ! وبعد توقف قصير ، أردف قائلاً : على أن أقول لك أيضاً ، إن فتاك سامبو ، أظهر بطولة فائقة ، في مكافحة الحرائق . لقد اكتشف خطأ من النار خطراً ، فألقى بنفسه في اللهب . فعثرنا عليه وهو في غيبة . فأنتما الاثنان منغوليان أصيلان .

كانت السحب الحالكة ، تسبح باتجاه الجنوب ، إلا أن الفجر ، كان قد شرع ينير الأفق . فرفعت الأزهار رؤوسها إلى السماء ، حيث كانت تنشد الأوزات البرية .

وبزغت الشمس

الأفلايس الكبير

قصصه ولIAM أوFلاهيرتي

ترجمة: أحمد زياد محبك

عن الانكليزية

المؤلف

ولد Liam O'Flaherty في جزر أرلن سنة 1896 ، في مقاطعة غالوي ، بايرلندا . درس في جامعة دبلن ، ثم التحق بالجيش البريطاني ، وشارك في الحرب العالمية الأولى .
بدأ بالكتابة سنة 1922 في لندن ، ولعل من أشهر مؤلفاته روايته المخبر *The Informer* وقد حولت إلى شريط سينمائي .
يمتاز في كتابته بالبساطة وال المباشرة ، وهو يعني في قصصه القصيرة بعالم الحيوان ، والقصة المترجمة خير مثال لذلك .

كان طوله ثانية أقدام ، وكان محبيته عند وسط ظهره قدمين . كان ينزلق متتموجا على طول قاع البحر في سرعة فائقة ، وجسمه الاسود المثير يتلاأ وهو يندفع ، مثل خصلة شعر ، في شلال علاه الزبد ، وعيناه الصغيرتان المثبتتان متباعدتين فوق ججمته العريضة المسطحة تجوبان المحيط بحثا عن طعام ، لقد سعى بضراوة لمسافة أميال ، على طول أسفل الحرف ، وهو يبحث بحثا لم يتمرسوى ثلاثة من صغار سمك « البلوق » ، ابتلعاها دفعة واحدة ، من غير أن يوقف رحلته ، فقد كان جائعا جوحا شديدا .

ثم لفت حول رأس بحري حاد ، ودخل في ملجا معتم تحت الجرف ، حيث البحر صامت وقاتل ، وبوحشية نظر الى أعماق المياه المظلمة ، ثم ضرب بذيله ، على الفور ، ومواج جسمه مثل لولب ، واندفع الى الأمام ، وشعرة شاربه الرفيعة المعلقة أسفل خطمه ، مثل علامه مميزة ، تتموج ، منسحبة الى الوراء تحت بطنه ، على حين كانت عيناه المتلألتان مستقرتين بشراسة على نقاط بيضاء صغيرة ، تعودوا على مقربة منه ، لقد رأى فريسته ، فثمة سرب من سمك « الأسقمري » على بعد ميل واحد .

وفجأة ، انطلق الى السرب في اندفاع شديد ، خارجا اليه من الأعماق ، متوجهًا من أسفل ، نحو البطون البيضاء لأسماك « الأسقمري » الصغيرة ، وأمسك بواحدة بين فكيه العريضين ، وقبل أن يلامس خطمه سطح الماء ، وهو ما يزال مندفعا الى أعلى ، والسمكة بين فكيه ، أخذ جسمه يتلوى ويتقلب ويترنح ويتساير في انتشاء كبير ، ثم غاص الى الأعماق ، وهناك ابتلع السمكة ، ثم اندفع الى الأعلى ثانية ، وضرب بذيله الماء ، مستعدا لمطاردة فريسة أخرى .

حين رأى سرب « الأسقمري » الوحش المروع قد دنا منه ، أخذ بالسباحة تحت سطح الماء مباشرة ، ولما اندفع « الانقلبس » الكبير نحوه ، قذف السرب

بنفسه الى الاعلى ، خارجا من الماء ، محدثا صوتا مثل صوت حبات من الرمل لا حصر لها وقد اسقطت من غربال كبير ، وتألقت وامضية تحت أشعة الشمس آلاف الأجسام البيضاء والزرقاء ، لثوان قليلة ، ثم غطست تاركة وراءها رقعة كبيرة من المياه القائمة ، تضطرب بعنف كبير ، فقد شقت آلاف من صغار الزعافن سطح الماء ، حين انطلق السرب في اندفاع هائج ، وأصبحت بطونأسماكه البيضاء لاترى ، فقد غاصت الى الأعماق ، حيث ظهورها وجوانبها الزرقاء بلون المياه التي تخفيها عن عدوها ، وهاج « الأنقليس » باحثا عن السرب ، في اندفاع كبير ، ولكن اضعافه ، ولم يعثر له على أثر .

جائعاً غير قانع ، طاف مجnoon الأعماق المارد ، باحثاً متنقلًا غير مستقر ولا هاديء في سرعة لاتصدق ، وأخيراً رأت عيناه فريسة ، كانت نقاطا بيضاء صغيرة ، تلوح معلقة أماماه في المياه مثل دموع متلاشية ، اندفع اليها ، وحين تلبست شكلاما ، ولاحظ قريبة لعينيه ، فتح فكيه ، ولكن ما ان حاول التهام أقربها اليه ، حتى أحس بصدمة عنيفة ، وبشيء قاس دقيق يضغط على رأسه . ثم على طول جسمه ، فقفز وتقلب ، ولكن الصدمة القاسية الصلبة كانت قد تسربت له كاملاً ، لقد وقع في الشبكة ، ومن حوله ظهر سمك « الأسقمري » وهو يشق طريقه متسللا من خلال فتحات الشبكة .

حمد « الأنقليس » برهة ، مذهولاً مروعا ، فكل ما يراه حوله كان شبكة من الخيوط السوداء معلقة بشكل معجز في كل مكان ، على حين يقف « الأسقمري » صلباً في الشبكة ، وقد أمسك بعضه من رأسه وذيله ، فتقوس جسمه ، وحوضه بعضه الآخر في مجموعات صغيرة ، وكان عدد منه يغوص الى الأعماق مختنقًا .

بدأ «الأنقلisis» يصارع بضراوة للإفلات ، فأخذ يقذف نفسه الى هنا وهناك ، ضاربا بجسمه خيوط الشبكة ، متقلبا ، ثم يندفع الى الأمام ، مثيرا الزبد ، ليشق الشبكة ويمزقها ، و يحدث فيها خروقا كبيرة ، ولكنه كلما تحرك واندفع ، كان يزداد وقوعاً في إسار الشبكة ، ولم يستطع تحرير نفسه ، على حين تحرر عدد من «الأسقمري» فسقط من الخروق ، وغاص نحو الأعماق ، مثل أشياء ميتة ، ولكنه كان مايلبث أن ينهض ، ويهز ذيله ، ثم يندفع بعيداً كالسهم ، أما «الأنقلisis» العظيم ، فقد تجمعت خيوط الشبكة حوله ، لتلتاف بجسمه الزلق ، بسبب تقلبه وتحركه ، فاضطر أخيرا الى الاستلقاء ثقيلاً ، هادئاً ، منهكا ، كالمحنط .

ثم أخذ يحمس بنفسه محمولاً في الشبكة الى الأعلى ، وهي تلتاف حوله أكثر فأكثر حتى إن «الأسقمري» الصغير المتألق المسجون معه قد أخذ يحتك به ، ويرتني رخيا لينا الى جانبه ، وقد حملت جميع أفراده معه في الشبكة ، ثم بلغ السطح ، فزفر ، ولكنه لم يأت بحركة ، وظل مستلقياً بهدوء ، ثم حمل الى قارب ، ورمي به الى قاعه ، في صدمة قاسية .

وأخذ الصيادان في القارب يشتئنان بحدة ، حين شاهدا «الأنقلisis» المتتوحش قد مزق الشبكة ، وحطموا صيدهما من سمك «الأسقمري» وكان أحدهما عجوزاً ، والآخر شاباً فصاح العجوز بالشاب : (خلصه من الشبكة ، ثم اقتله) ، وببدأ الشاب يجذب الشبكة ، وهو ينظر بربع الى الوحش المستلقي بين قدميه ، وعيناه الصغيرتان تنظران إليه بذكر ، مثل الإنسان ، فارتتجف الشاب ، وهو يتقط الشبكة ، ليبدأ في فك خيوطها ، فصرخ فيه العجوز : « ابعثه بسكينك ، قبل أن يحدث أذى أكبر ، والتقط الشاب سكينه المغرورة في حافة القارب ، وقطع الشبكة ، وحرر «الأنقلisis» فقفز على الفور بحركة مذهلة ، متزلقا الى قاع القارب ، حيث

تمدد على طوله .

ثم تقلب «الأنقليس» يضرب جانبي القارب بذيله المتلوى ، مقلقاً اياه ، وبطنه تتخطى في الماء المستقر في القاع ، وصرخ الرجالان ، يصبح كل منها بالأخر ، في آن واحد : «اقتله ، او سوف يقتلنا» ، «اضربه على رأسه» واندفع كلاهما الى عصا غليظة قصيرة ، معلقة بوتد في وسط القارب ، ووصل اليها الشاب أولاً ، فاختطفها ، وأخذ يضرب بها «الأنقليس» على حين كان العجوز يصبح به : «اضربه على رأسه ، أمسك به أمسك به» .

وأكب الرجالان على «الأنقليس» يضربانه بيديهما ، وهما يلعنان ويشتمان ، لاهتين ، والقارب يضطرب منذرا بالسوء ، و«الأنقليس» الضخم يتزلق ويترقب في سرعة مذهلة ، ومزقت ايديهما جانبية ، وهي تنزلق عليه ثم حاصراه بالركب ، وقعدا فوقه ، ثم حاولا أن يستلقيا عليه ، ولكنها في ارتباكهما لم يستطعوا الامساك به .

وأخيرا احمله الشاب بين يديه ، مسکا به من الوسط ضاغطا عليه بقوه ، كأنه يريد خنقه ، ولكنه ترتعش الى الأمام ، وتمايل ، فصاح به العجوز : «اضربه على رأسه» وترتعش ثانية الى الوراء . وتمايل ، وكاد يسقط ، فقد اهتز القارب . فأفلت «الأنقليس» محرراً يديه ، وهو يلعن ويشتمن ، ليستطيع التوازن ، ويتجنب نفسه الوقوع .

وسقط «الأنقليس» أصاب رأسه حافة القارب ، ثم غطس خطمه في الماء ، وبياندفأعه كبيرة ، انزلق بعيداً ، مباشرة الى الأعماق ، مثل سهم ، حتى بلغ الصخور القائمة المغطاة بالعشب ، في القاع .

ثم اخذ طريقه على شكل قوس عريضة ، متشاراً على طوله الكامل ، الى ملاذه الكبير . بعيداً بعيداً في الأعماق الصامتة .

مسرحيّة

مسرحيّتان قصيرتان :
وليم بترلييتس
ترجمة: خيرية الصالح

مسرحيّتان قصيرتان

وليم بترليتس

ترجمة: خيرية الصالح

عن الانكليزية

لمحة مختصرة عن حياة الشاعر (١٨٦٥ - ١٩٣٩)

ولد وليم بترليتس William Butler Yeats في ايرلندا وامضى طفولته فيها . وكان أبوه رساماً معروفاً ، وقضى يتس جزءاً كبيراً من حداثته وشبابه في لندن حيث تعرف على أشهر الفنانين والأدباء المعاصرين . وابتداً بكتابة الشعر في سن مبكرة . وقد أولع منذ حداثته بالمسرح ، وكان حلمه الأكبر ايجاد فن مسرحي قومي خاص بایرلندا يساهم في النهضة الأدبية الایرلندية .

وسعى ييتس لتحقيق هذا الحلم بتأسيس ، أو المشاركة في تأسيس ، عدة جمعيات وفرق أدبية ومسرحية : في عام ١٨٩١ أسس « الجمعية الإيرلندية الأدبية » في لندن ، وفي عام ١٨٩٢ أسس « الجمعية الأدبية القومية » في دبلن : ثم في عام ١٨٩٩ أسس « المسرح الأدبي الإيرلندي » في دبلن بالاشتراك مع ليدي غريغوري **Lady Gregory** وأخرين - وكان هذا فاتحة لولادة ما أطلق عليه ييتس والنقاد فيها بعد « الحركة المسرحية الإيرلندية » وفي عام ١٩٠٢ أسس مع ليدي غريغوري والأخرين فاي **Fay** « الفرقة المسرحية القومية الإيرلندية » ثم في عام ١٩٠٤ أسس مع ليدي غريغوري والكاتب الشهير سينج **Syng** مسرح أبي **Abbey Theatre** . وقد ظل أحد مديريه حتى موته . واعتاد ييتس أن يعرض آراءه المسرحية في مجموعة من المقالات بين فيها أهداف « الحركة المسرحية الإيرلندية » ، وضمنها خلاصة تجربة كمدير لمسرح أبي ، وككاتب مسرحي شعري .

كتب ييتس ما يقرب من الثلاثين مسرحية قصيرة استخدم فيها أساليب مختلفة تراوحت بين الرومانسية الكلية في أعماله الأولى ، وبين البساطة العارية المباشرة في مسرحياته الأخيرة ، وكانت مسرحياته الأولى أشبه بقصائد مسرحية شعرية كتبت بأسلوب غنائي أثيري يشبه أسلوب ماترلينك . وتبع هذه الأعمال الأولى فترة أكثر تماسكاً واحكماماً في الصنعة حاول فيها **Yeats** كتابة مسرحيات واقعية عن حياة الفلاحين ، ومسرحيات شعرية أكثر تلامساً وعمقاً درامياً ، مثل عتبة الملك (١٩٠٣) والساعة الرملية (١٩٠٢) وقد أعاد ييتس كتابة مسرحيات هذه الفترة عدة مرات ، بالإضافة إلى وضع نص شعري ونص نثري لعدد كبير منها .

وبعد هذا ابتدأ **Yeats** يكتب مسرحيات مستقاة من تاريخ إيرلندا الأسطوري مثل ديديه (١٩٠٥) والقدية الخضراء (١٩٠٨) . وقبل

نشوب الحرب العالمية الأولى ابتدأ يتس بوجه اهتمامه إلى فن المسرح في الشرق ، خصوصاً المسرح الياباني . وحاول تطبيق معظم ما تعلم من المسرح الياباني التقليدي ، مسرح *نوه Noh* ، في أعمال مثل عند بئر الصقر (١٩١٥) والغيرة الوحيدة للملكة إيمير (١٩١٦) وأحلام عظام الموتى و موضع الجمجمة . وقد أطلق يتس على مسرحياته اسم المسرحيات الواقعية أو مسرحيات للرقص .

وتبع هذه الفترة مرحلة ركز فيها يتس على نظرياته النقدية وعلى اخراج بعض مسرحياته القديمة وفي كتابة مزيد من القصائد الشعرية التي جعلت منه شاعر أيرلندا الأكبر وأعظم شعراء الانكليزية في القرن العشرين . وقد أدرك يتس بعد عدة تجارب أن المسرح المعاصر لا يصلح لاخراج مسرحياته ، ولم يعد يرى في خشبة مسرح أبي الذي كان أحد مؤسسيه ومديره مكاناً يصلح لإخراج مسرحياته الشعرية القصيرة « الراقصة » التي بدأ يدرك بأن مختبراً مسرحياً أو مسرحاً صغيراً تجريبياً هو المكان الأفضل لها ، حيث تُمثل فوق منصة عارية من المناظر المسرحية والاضاءة الاصطناعية أمام جمهور يحيط بالمنصة من جهاتها الثلاث . وحققت أعمال يتس الأخيرة : كلمات عند حافة النافذة (١٩٠٣) والمظهر ، وموت البطل كوهولين (١٩٣٨) عمماً درامياً أخذاداً وتماسكاً مسرحياً مكتفاً مع بساطة فائقة في التعبير .

وخلال السنوات الأخيرة عاد الاهتمام بمسرح يتس ، خصوصاً بين الأوساط الجامعية ، وفي المختبرات المسرحية وأعيدت دراسة وتقييم مسرحياته وهناك ما يشير إلى أن هذه المسرحيات القصيرة الغربية ستعود إلى المسرح ، وتتخذ مكانها اللائق فيه لأن المسرح المعاصر ليس ما كان مستعداً لاستقبال مثل هذه الأعمال الطبيعية الاستفزازية وتجارب هذا الشاعر السابقة لزمانها .

ويتميز بيتيس عن غيره من الكتاب المسرحيين في أنه قرَن النشاط المسرحي بالنشاط النقدي ، وأن مسرحياته تبنَّت الأسلوب الشعري ، وأنه استطاع طوال حياته الطويلة أن يختبر مسرحياته بنفسه ويجرِب معظمها فوق خشبة مسرح كان أحد مؤسسيه ، وظل أحد مدرائه طيلة حياته . كما أن انتاج بيتيس النقدي المسرحي الذي ابتدأه بسلسلة من المقالات تحت عنوان « الحركة المسرحية الايرلندية » والذي تابع فيه تطور مسرح أبي ، ووضع فيه بأمانة وصراحة عصارة ثقته المسرحية ومطالعاته ومشاهداته وضممه نقده الذاتي للكثير من أعماله المسرحية يعتبر نموذجاً فريداً للنقد المسرحي الذي تتحد فيه شخصية الكاتب والناقد والمخرج .

لمحة مختصرة عن المسرحيتين المترجمتين

كتب بيتيس مسرحية أحلام عظام الموتى **The Dreaming of the Bones** عام ١٩١٧ ، والمطهر **Purgatory** عام ١٩٣٨ ، قبل موته بعام واحد . وكل المسرحيتين تتسميان الى مسرحيات المرحلة الوسطى والأخيرة من حياة الكاتب المسرحية ، وهما المرحلتان اللتان ابتدأتا بظهور مقال نقدي طویل تحت عنوان « بعض المسرحيات اليابانية ، النبيلة **Certain Noble Plays of Japn** » عام ١٩١٦ ، وفي هذا المقال ذكر بيتيس أنه قد توصل الى صياغة قالب مسرحي جديد ، ووصفه بأنه رمزي ذو أسلوب غير مباشر ورفع . وشرح بيتيس في مقاله ان عدم اقتناعه بالمسرح المعاصر ، وشعوره بأن الفنون المسرحية في زمانه - الالقاء والحركة والديكور - لم تستطع أن تحقق مستوى التعبير الفني اللائق هما اللذان دفعاه الى البحث عن قالب جديد ، وهجر التقاليد المسرحية السائدة .

وقد توصل بيتس Yeats إلى صياغة قالبه المسرحي الجديد بالاستعانة بدراسة وتحقيق وتنقية لترجمة لبعض مسرحيات النوه Noh اليابانية قام بها صديقه ازرا باوند Ezra Pound مبتدئاً أياها عام ١٩١٢ . ومسرح النوه المشار إليه هو شكل من أشكال المسرح الياباني الكلاسيكي ترجع أصوله إلى القرن السابع الميلادي ، ولكنها لم يتخذ شكله الناضج ويزغ كقالب في مسرحي من أشكال المسرح الغنائي Lyrical theatre إلا في أواخر القرن الرابع عشر ، وفي القرن الخامس عشر بتأثير الكاتبين كوانامي Kwanami وابنه زيمامي Ziami .

وابتدأ بيتس حياته المسرحية الجديدة بكتابه أربع مسرحيات أطلق عليها اسم أربع مسرحيات راقصة Four Plays For Dancers كانت أحلام عظام الموتى ثانيتها . واهتماء بوحي مسرح النوه Noh اعتمد بيتس في هذه المسرحيات على استخدام الموسيقى واللحقة والرقص والأقنعة وخشبة مسرح بسيطة عارية من المناظر والاضاءة المعقدة . وكان القالب الذي حاكاه بيتس على وجه التخصيص ، نوعاً من أعمال مسرح النوه المسرحية التي يطلق عليها اليابانيون اسم « نوه الأشباح » Noh of the Ghosts ويتلخص الهيكل العام لهذا النوع من النوه (الذي يحتوي على ثلاث حركات : المقدمة ، العرض والتطویر ، الأوج والنهایة) بقاء يتم خلال رحلة بين المسافر ، راهب بوذی على الأغلب ، وبين روح انسان أو إله او مكان (تظهر بشخصية غير شخصيتها الحقيقة) في بقعة مقدسة يجلها الناس . وأثناء الحوار الذي يدور بين الروح والمسافر يتعرف المشاهدون على قصة الطيف . وتتجلى لهم عقدة المسرحية . وفي نهاية القصة يخبر الطيف (المتذكر) المسافر بأنه هو بطل القصة . وعندما يركع المسافر (الراهب) ويصل إلى مبتهاً لخلاص الروح وانعتاقها من إسارها ؛ فيظهر الطيف ثانية للمسافر بشخصيته الحقيقة هذه

المرة . وفي الحركة الأخيرة من المسرحية يستعرض الطيف تجربته المأساوية في رقصة ، ثم يتلاشى بعد أن أدركت روحه خلاصها وسلامها الابدي بسبب توسط الراهب وصلواته .

وقد طور ييتس هذا الشكل من أشكال النوه ، وأعاد صياغته بحيث اكتسب مرونة لائقة جعلته صالحًا للتعبير عن مسرحه . ولابد ان يلاحظ القارئ الفرق بين أحلام عظام الموتى والمطهر التي كتبها ييتس قبل وفاته بعام . ففي هذه المسرحية الأخيرة تخلى ييتس عن الجمود والأغاني والأقنعة . وأدخل تغييرات جديدة على مفهوم ووظيفة الرحلة الرمزية من جحيم العذاب إلى نعيم السلام والتي تعتبر جزءاً عضوياً من قالب النوه . فمسرحية المطهر تبتدئ برحلة من الجحيم وتنتهي بعودة إلى الجحيم .

ورغم الاختلاف الظاهر بين المسرحيتين فإنهما تتشابهان من حيث الموضوع فكلاهما تعالج فكرة عذابات الموتى وتبيكيت الضمير الذي تعاني منه ارواح الخاطئين . وتلمح كل من المسرحيتين - وهذه الفكرة استمدتها ييتس من اعتقاده بعودة الروح إلى ديارها ومراقبتها المعهودة أثناء الحياة للتکفير عن أثامها بتكرار تجاربها السابقة إلى امكانية تدخل الأحياء لتخلص الموتى من ألامهم . ولكن العجوز في المطهر يرتكب جريمة قتل جديدة ، وبهذا يضيف إلى أوزار الروح وزراً جديداً ، بينما يرفض الشاب في أحلام عظام الموتى ان يغفر .

وفي المطهر يفتقد القارئ غنائية أحلام عظام الموتى ، والشاعرية التي تفيس من أغاني المنشدين الثلاثة ، والصور الأخاذة الغامضة ، وقدره الروح على التعبير عن نفسها . وسيطرتها على المسرح المشاهد . إلا أن هذه المسرحية تعوض عن فقدان هذا كله بنوع من البساطة العارية الدرامية ، و مباشرة في التعبيرنفذ مفحمة ، ورؤيتها كالحة مدحمة تكسب المسرحية بعداً

مسرحيًا اضافياً تفعمه روح من العنف والغضب والاحباط الناتجة عن فشل الانسان في محاولته المصيرية للتصدي للألم والعداب والخطيئة بسبب خذلانه الضميري وضعفه النفسي .

بعض الملاحظات حول الترجمة

اختار بيتس لكتابه معظم مسرحياته الأسلوب الشعري بدلاً من الترث . وكتب معظم مسرحياته الأولى مستخدماً نفس البعد (الوزن) الشعري الذي استخدمه شكسبير لكتابه مسرحياته الخالدة . وهو ما يطلق عليه في الانكليزية اسم بلانك فرس **Bank Verse** وهو شعر مرسل غير مقفني يحتوي كل بيت فيه (كل سطر) على خمس نبرات . وهنا تجحب ملاحظة ان موازين الشعر الانكليزية تختلف عن بحور الشعر العربي بكونها تعتمد لا على عدد مقاطع الكلمات ، بل على عدد النبرات في كل سطر .

في مسرحية أحلام الموتى استخدم بيتس لكتابه الحوار الشعر المرسل اما الأغاني فقد استخدم في كتابتها موازين قصيرة مقفنة . ولما كان من الصعب ترجمة هذا النوع من الشعر الانكليزي ، المرسل شعراً بالعربية ، نظراً لبساطته وسلامته التي تجعله يشبه الترث ، فقد رأيت انه من الأفضل ان تكون ترجمته نثراً . أما الأغاني فقد قررت أن أترجمها بأسلوب شعري مقفني لا يبرز الفرق بين الحوار وأناشيد الموسيقيين ، هذا الفرق الذي يبدو واضحاً في النص الانكليزي : والذي يتمثل بالانتقال من ايقاع بطيء الى ايقاع اكثر سرعة وخففة مما يكسب المسرحية نكهة خاصة ويغنى موسيقاها وحركتها . ويختلف أسلوب الكاتب في مسرحية المطهر . اختلافاً واضحاً عن أسلوبه في المسرحية الأولى . فهو قد تخلى عن استعمال خمس نبرات رتيبة لكل بيت

(سطر) واستعراض عن ذلك بنبرات يتراوح عددها بين الثلاث والخمس في كل بيت (سطر) ، وأحياناً اثنان فقط . وتصف لغة المطهر بالصرامة والعُدُي والبساطة المجددة . وهي تخلو تماماً من الغنائية الشاعرية التي تفيض من سطور مسرحية أحلام عظام الموتى . وهذا كله رأيت ان اترجمها نثراً هي الأخرى وأن أحاول الاحتفاظ بلغتها الجرداء العارية .

وفي كلتي المسرحيتين رأيت ان أسعى الى الاحتفاظ بطول ومحفوبيات كل سطر كما في المسرحيتين الاصليتين لكي يأخذ القارئ فكرة عن كيفية توزيع الكاتب للحوار ولأفكاره في السطر الواحد - وذلك قدر المستطاع .



أحلام عظام الموتى

The Dreaming Of The Bones

مسرحية شعرية قصيرة

أشخاص المسرحية

الموسيقيون « تطلّى وجههم بهاكياج ثقيل يجعلها تشبه
« الأقنعة »

رجل شاب

غريب « يرتدي قناعاً »

فتاة « ترتدي قناعاً »

الزمن - عام ١٩١٦

خشبة المسرح هي أي مكان فارع عكس الجدار في غرفة .
يمكن أن يكتسى الجدار بستارة عليها رسم بمثل جبلًا وسهاء . أو
يستعراض عن تعليق الستارة بأسنادها إلى الجدار . وفي كلتي
الحالتين يجب أن يكون الرسم رمزياً يكتفى بالإيحاء والتلميح .
يدخل الموسيقي الأول ثم يتبعه الموسيقيان الآخران . ويقف الأول
ويشرع بالغناء ، بينما يأخذ الآثاثان الآخران مكانتهما . ثم يتوجه
ثلاثهم نحو آلاتهن الموسيقية - طبل ، ناي « فلوت » ، آلة وترية
« قيثارة ، جيتار » - الموضوعة عكس الجدار ، ويجلسون .

الموسيقي الأول [أو الموسيقيون الثلاثة ينشدون]

مالقلبي يتحقق مرتعشا ؟

ألم يعبر طيفٌ من هنا ؟

لقد عبر قبل لحظة ودنا .

من الذي داسَ الحشائش ياترى ؟

أي متشرد يختظر في هذا الليل ساريا ؟

ألم يقل الكتاب القدامى

بأن الأحلام السادرة تتعالى

من عظام الموتى الجافة وتتهادى ؟

آه ، ما أكثر الليالي التي يتراءى فيها

أن النواديان قد أخذت تسيلُ

بهذه الأحلام العجيبة وتميل .

وما التليف إلا شيء مشبوب اهوى .

كالخمرة التي تملأ حتى الشهالة

كأساساً من العقيق خضراء رمادية

أو قدحاً من اليشب سندسية .

[مجلس الموسيقيون الآن بجانب آلامهم
الموسيقية في خلفية خشبة المسرح . ثم يتكلم الموسيقي
الأول .]

الموسيقي الأول : الساعة قرب مطلع الفجر والقمر
محجوب :

قرية أبي الصغيرة تختبئ . ووجهها
محجوب :

والدرب التحيل الضيق الذي يردد
الطريق الأبيض المتوجه نحو دير كوركومرو
محجوبة

وكل شيء يرقد عند أقدام التلال التي
نهافت

كإكليل من العقيق أو اليشب .
وفي مكان مابين الصخور السامقة فوق
الحشائش الناحلة ،

يتتصاعد عويل الطيور تتعي وحدتها .
حتى أشعة الشمس تندب وحدتها هنا .
حتى الهجير تهمس وحدتها . أسمع وقع
أقدام -

أرى رجلاً شاباً يحمل قنديلاً يتجه إلى
هنا .

يبدو أنه صياد من جزيرة أران . فهو يرتدي
زي أهلها وأخذيتهم المصنوعة من جلد

البقر .

إنه يتعثر في مشيته من الوهن ، ويهمس
مصلياً .

[يدخل الرجل الشاب متمماً صلاته]
الطيور تعول مرة أخرى نادبة وحدتها
ولكنها الآن تحوم حول رؤوسنا :
ها هي تحطّ فوق هذه الصخرة الرمادية التي
تواجه الشمال والشرق .

[يدخل الغريب والفتاة يرتديان ثياب عهد
مضى وجهاهما يختجبان وراء قناعين
بطوليدين .]

الشاب : [رافعاً قنديله] من القادر ، لا أستطيع أن
أتبينكما ؛ اقتربا من النور .

الغريب : ولكن ما الذي يثير في نفسك الذعر ؟

الشاب : وأنتما ، لماذا أتيتكم تسللان خلال
العتمة ؟ [تطفى الفتاة القنديل]

لقد أطفأتم الريح قنديلي . أين أنتما ؟

رأيت شبع شخصين عكس السماء ،

ثم أضعتهما . ولكنك على حق ،

يجب ألا يعتريني الخوف في مقاطعة كلبير ؛

وسواء أكنت خائفاً أم لا ،

فأنا لأملك إلا أن أضع نفسي في أيديكم ،

بعد أن أخذت الريح قنديل .

الغريب : هل حاربت في دُبْلِنْ ؟

الشاب : لقد كنت في مكتب البريد ، ولو أن رجال الشرطة اعتقلوني
فسيلقون بي أمام جدار ، ويطلقون النار علىّ .

الغريب : هل تعرف مكاناً تلتجمىء إليه ؟ أو هل لديك خطة ما ،
أو صديق يأتي لمقابلتك ؟

الشاب : سيتوجب علي
أن أختبئ ، في الجبل أثناء النهار ، وأستمر في المراقبة
حتى يصل زورق صغير من جزيرة أران
ويرسو عند الشاطئ ، الصخري أو قريراً منه .
سأتعثر وأدق عنقي حتى لو توجهت إلى هناك بمفردي في
الظلام .

الغريب : نحن نعرف كل المسالك التي تطرقها القطعان ،
وكل المخابىء ، التي تختفي بين التلال ،
كما تعرف أنه كانت هنالك مخابىء ، أفضل في الماضي .

الشاب : هذا قبل أن يقطع اللصوص الانكليز الأحراس
والأشجار أو يشعلوا بها النار
خوفاً من أن يجد أصحابها ملجاً بينها :
ماهذا الصوت ؟

الغريب : حصان عجوز شارد .

لقد عبر الطريق هائماً عدة مرات هذه الليلة .

الشاب : لقد ظنته حصاناً يحمل صاحبه .

إن رجال الشرطة يملأون كل الطريق . أثناء الثورة الأخيرة

لم يكن بيننا رجل إلا وأطلق الرصاص مكرهاً

على جنود إنها كانوا يؤدون واجبهم ،

جنود ليسوا منا أو من قومنا ، ولكن

عندما يقدم رجل ولد في إيرلندا ومن أبوين إيرلنديين

على الوقوف في صف أعدائنا -

سأخذك إلى مكان أمين ،

الغريب : لن يراك فيه رجل حتى ، أو يلمحك ؟

رغم أنني لن أستطيع أن أضمن الموتى .

الشاب : الموتى ؟

الغريب : إن الصخور التي ستختبئ خلفها - في أيام معينة -

وفي اللحظات التي تسبق مطلع الفجر

تطرقها الأشباح والأطياف .

الشاب : ولكنني لم أولد في منتصف الليل

الغريب : إن كثيراً من الناس الذين ولدوا في وضح النهار

يستطيرون أن يروهم بوضوح . وقد يمرون بهم على الطريق ،

أو يصادفونهم في سوق البلدة المزدحم

دون أن يدركوا بأنهم قد فارقوا الحياة .

الشاب : إن جدتي

تعتقد بأن عليهم أن يكفروا عن أخطائهم أيّنما كانوا ؟
وبعضهم يعودون ليعيشوا تفاصيل حياتهم القديمة .

الغريب : في حلم :

وبعضهم الآخر مدفوعين بتبكّيت الضمير وعذابه
يحب أن يتسللوا من رؤوس الأشجار السامقة المتأرجحة ؛
ومنهم من يحتم عليه عقابه أن يحرق بالنار ، أو يؤودي
في البرد والأمطار والثلوج التي تهب من الشمال ؛
وهناك من لا يفعلون شيئاً إلا أن يحيوا ثانية تفاصيل حياتهم

السابقة

الشاب : دعهم يحلمون ويتحذرون أي شكل يشاؤون ،
دعهم يترعون هذه الجبال الجرداء بجلبة
الضمير الحالم الخفية . أنا لا أخشاهم :
فهم لا يستطيعون أن يلقوا بي في السجن أو يصطادوني
بالرصاص .

وعندما يدركون بأن دماءهم قد عادت إلى حقول
سقاها لون الأرجوان سفك دماء كدمي ،
فإنهم لن يخونوا لترك لهم الخيار .

الغريب : هذا الدرب

يقود إلى بقايا دير أبي المتداعية ؟

□ ترجمة : خيرية الصالح

وبعد أن نخلف الدير وراءنا سنبدأ في تسلق الجبل ،
ونصل إلى القمة قبل أن تغزو
طيور أفانيش وبيل فلهاهم
أو أفتئاماً الرمادية أججتها وتصبح .
[يدورون حول خشبة المسرح مرة واحدة]

الموسيقي الأول : [يتكلم] لقد مرروا بالبئر الضحلة وحجاراتها الملساء
التي لوثتها قطعان الماشية ، واجتازوا الزقاق الضيق
الذي شهد هذه القرون الخمسة الماضية أفواج المشيعين ،
النبلاء منهم وال فلاحين ، يحملون موتاهم إلى مقبرتهم الأخيرة .
وفوق رؤوسهم يتراهى طيف بومة تحلق معلولة .

[ينشد]

ويح قلبي ماله يرتعش هكذا ؟
لماذا يخفق وجلاً هالعاً ؟
إن عذوبة العتمة المريدة
قد أثارت فيه وحشة وحيدة .

ياطائر آذار الأحق ، أطلق الصوت بالغناء !
اسمح بالجيد ، وصفق بالخناج
أيها الطائر الأحر ، وهلل بالفناء !

[يدورون حول المسرح مدة واحدة . يتكلم الموسيقي الأول .]
الموسيقي الأول : لقد عبروا الحقل وأعشابه الطويلة متسلقين ،

ومروا بشجيرات الشوك الملوحة ، ثم تسللوا
خلال الفتاحة في سور العتيق ، تلاحق خطواتهم
خفقات جناحي بومة باهته اخذت القبور عشاً .

[ينشد]

رأسي تشمغ سابحة بين الغيوم وغيلُ
وماذا لو هجرتُ هذا العالم وقبلت الرحيل ؟
إن قلبي العreibي يخلق بإياءً ،
مسترجعاً ذكريات وذكريات
ياطائر آذار الأحمر أطلق الصوت بالغناء !
اشمخ بالجيد ، وصفق بالجناح ،
أيها الطائر الأحمر ، وهلل بالغناء !

[يدورون حول المسرح مرة واحدة يتكلم الموسيقي الأول]
هاهم بين الصخور التي تعلوأشجار الدردار ،
وتتساقق فوق الأشواك والخشائش النذيرة .
وفي قلب الظلال الراقدة في الهوة تحت أقدامهم
تنصاعد صيحات بومة لامرئية ، ممزقة الصمت بنواحها .

[ينشد]

إن عظام الموتى الحالمة تنوح
لأن رياح الليل تحبّ ،
ولأن السماء لوح محجوبٌ .

دع البلية ترع كأس الغناء !
ياطائر آذار الأهر ، أطلق الصوت بالغناء !
اشمع بالجيد ، وصفق بالجناح ،
أيها الطائر الأهر ، وهلل بالغناء !

الغريب : لقد وصلنا إلى القمة أو كدنا . وفي مقدورنا الخلود لبعض
الراحة .

إن الدرب لاتقاد تبين هنا انظر !
ها هو الدير يحيط به القبور المحطمّة .
في غابر الأيام كان باستطاعة المسافر أن يسمع الأجراس
تدعو الرهبان للصلوة والعبادة في السحر
وعند انبلاج الفجر فوق قمم الصخور
كان لابد أن تنتهي إليه صيحات الغربان .

الشاب : ألا يوجد بيت في مقاطعة كلير وكري أو في أنحاء كناكت ، مشهور
أما لجمال بنائه أو قداسته

إلا وقد حطّمه العدو وزرعوا سقفه ؟

الغريب : بقرب المذيع يوجد قبر عدت عليه الليلي وحطّمه الريح ،
وهذا الصقبح ، هو قبر دونو بريان
وكان عليهاً بأسرار النساء ، ومغرماً بالثياب الفخمة ،
ولكنه ثار على مليكه ثوموند
ومات في عزّ الشباب .

الشاب : ولماذا ثار على الملك ؟

لقد كان ثوموند هو السيد الشرعي إن رجالاً مثل ثوموند قد سببوا
ضعف إيرلندا .

لعني عليه وعلى كل الراقدين هنا . وعندما أموت
أريد أن يرقد جسدي ، لو ترك لي الخيار ،
بعيداً عن قبره الذي يكسوه اللبلاب ويطرقه البوم . هل يأتي

هؤلاء الذين كتب عليهم أن يكفروا عن ذنوبهم ، كما حكى
لي ،

فوق قمة الجبل وصخوره الشائخة ، حيث ساختبي ،
من مقبرة هذا الدير ؟

الغريب : إنها ليس محظوظين كهؤلاء ،
فوحدهم أكثر قسوة . إن الذين تجثم قبورهم هنا
إنما اندفعوا إلى القتال في لحظة غضب ومن كانوا منهم ثواراً
إنما ثاروا بسبب نزوة حادة فجائية ،
أو بسبب تحريض وأوامر ملك مقاطعة صغيرة ،
كان يمقت ثوموند . وهذا ولأن ذنوبهم ليست جسيمة .
ولأنهم لم يستدعوا الغرباء لاحتلال وطنهم وديارهم ،
فإن عقابهم ليس إلا لقاء بينهم وبين عدوهم ثوموند
في معركة وهمية تدور فوق أشلاء عظامهم الفانية .

وقد يلتقطون كلهم في زمرة واحدة ، أو يهيمون بود ووفاق :
وأحياناً في زحمة المساجلة السماوية
ينسون أسماءهم الأرضية . أما هذان
فهما اللذان حلّت بهما اللعنة .

الشاب : ولكن إذا كان الذي يتراهى لنا حقيقة ،
وكانت الضفة الأخرى للموت حافلة بأكثر مما يطالعنا هنا فإن
أرواحاً ثيرة لابد
أن تلتفي بها وجهها لو جهه وتبادلها بعض الكلمات ،
حتى فوق هذه التلة الرمادية المهجورة .

الفتاة : حتى هذه الساعة لم يبادلها الكلام
أي من الأحياء والأموات رغم أن قرونًا ودهورًا قد مضت
منذ أن قررًا ، وقد أنهكتهما الحياة - ونظرات - الناس ،
أن يُلقيا بعظامهما الوانية في مكان ناء منسي ،
بسبب اللعنة التي حلّت بهما .

الشاب : لقد تناهى إلى سمعي
أن الأرواح التي ارتكب أصحابها في حياتهم خطايا جسيمة ،
تتتخذ بعد الموت صوراً مريعة بشعة
تسلب الأحياء الذين يصادفونهم العقول ،
وتزرع الرعب بين الأموات .

الفتاة : ولكن هذين

كانا على جمال حتى بعد أن فازقهما الشباب
وهما يظهران الآن ، ومنذ أن قضيا ، بصورة صباهما
لأنهما ارتكبا خططيتهما وهم لا يزالان
في مطلع الشباب .

الشاب : لقد سمعت أيضاً عن الأرواح الغاضبة
التي تخثار أن تهيم وحيدة بدون رفيق .

الفتاة : ولكن هذين لا تدور بخلدهما إلا رؤى الحب : ولا يعرفان سعادة
إلا هذه السعادة التي تنبثق - عندما يصل عقاها
إلى ذروته وعندما يكاد قلباهما أن ينخلعا ويتحطم
من نوعية الشوق لو كان لقلوب الأطيف أن تتحطم
من لقاء العيون وامتزاجها إلا أنها لا يعرفان لأنما
أشد مرارة وضراوة من لحظة التقاء العين بالعين هذه
بسبب لعنتها .

الشاب : ولكن أي عقاب هو هذا العقاب الغريب : عندما تلتقي نظراتها
بنظراته يطفئ الألم ويدميهما .

الفتاة : رغم أن العيون يمكنها الوصال فإن الشفاه حرم عليها أن تتلاقى .

الشاب : ولكن يبدو أنه قد كتب عليها أن يهيما جنباً إلى جنب .
آه لعلك ستقولين إنه عندما تتلاقى شفاه

هؤلاء الذين لم يترك الموت لهم عصباً ولا نبضاً فإن هذا ليس
باللقاء

الفتاة : رغم أن دماءهما قد نضبت وأعصابهما قد اهتدأت -
هما اللذان ذاقا دفء الحب والحياة في الليالي الساحرة الطويلة ،
والجسدان منها ملتصقان - ورغم أنها يعرفان أن دورهما
في هذه الحياة ، بعد أن أصبحا جزءاً من عالم الأحلام
هو دور الحلم ، ورغم أنها ليسا الآن إلا طيفين
يحيoman بين شجرة شوك وحجر قديم ،
هما اللذان أحياهما الليالي المجنحة وأترعاها ،
ورغم أنه لطيف هنا ، منها أشد به العقاب والألم .
يقبل أن يبادر مصيبيها بمصيبة ،
فإن نمط عقابهما كان يمكن أن يكون بركة ونعيمها لو أن الشفاء
كانت تستطيع أن تلتقي ولو للحظة ولكن عندما يحيي رأسه
ازاء رأسها أو عندما تنزلق اليد في اليد ،
تشب بينهما ذكرى جريمتهما عاصفة بهما ،
وتحول بينها .

الشاب : آه ، ذكرى جريمة ؟
هل اختطفها من منزل زوجها ياترى ؟
وهل هذا يعني أن التكفير عن جريمة عشق
يستمر لعدة قرون ؟
الفتاة : لا ، لا ،
إن الرجل الذي اختارته ، والذي اختارها ،

ما كان رجلاً ليهمه من أي بيت
فراً معاً قبل مطلع الفجر وسط عاصفة من السهام :
ولم يكن ليثير روعه أنها كانت زوجة صديقه ومليكه .
ثم أنه لو كانت هذه خطيبتها الوحيدة فكيف يمكنها ألا تجد
أصدقاء

بين الناس على الطرق المزدحمة ، أو حتى فوق الهضاب
الوحشة

إن هيلين نفسها كانت أول من فتحت الباب على مصراعيه ،
حيث تقف هنا ليلة تلو الليلة وتغزل من أحلامها يقظة
تجمع أثناءها إلى صدرها طيف رجل يسرقه الحلم .

الشاب : أية جريمة هذه التي يمكن أن تعيش في الذاكرة طول هذا الوقت ؟
أي إثم يمكن أن يحول بين لقاء شفاه حبيب وحبية
يهيان جنباً إلى جنب بدون رقيب .

الفتاة : إن مليكها ورجلها
كان قد لقي الهزيمة في القتال على يدي زوجها
ومن أجل الحب الذي جمعهما ، ومن أجل أن ينقذ نفسه
وفي لحظة أعمته فيها المراة والحب المريض قام بدعوة
جيشٍ عدوٍ من بلاد غريبة لمساعدته ضد الملك .

الشاب : أنت تعنين بلا شك ، ديارْميد وديرفورغيلا اللذين
استدعيا الجيش النورماندي لغزو ايرلندا .

الفتاة : نعم ، إنني إنما أروي لك
قصة هذين العاشقين اللذين حلّت بهما اللعنة
بعد أن باعوا وطنها للعبودية ولكن
تعاستهما واللعنة التي تحيط بهما كان يمكن أن تهونا
لو أن شخصاً من قومهما استطاع أن يهمس
هذه الكلمات إنني أغفر لها .

الشاب : لا ، لا ، أبداً

لن يغفر أحد جريمة ديارميد وديرفورغيلا

الفتاة : لو أن شخصاً من قومهما استطاع أن يغفر ،
فإن الشفة ستلتقي بالشفة بعد طول عذاب .

الشاب : أبداً ، أبداً

لن يغفر ايرلندي خطيبة ديارميد وديرفورغيلا .

لقد قصصتها حكاياتكم ببراعة ومهارة
حتى لقد كدت لوهلة أن أقع تحت تأثيرها ،
وأصدق أنها قصة حقيقة ،
أوها قسط من الحقيقة . دعونا نسارع الآن
فإن النور قد أخذ يلوح في الأفق من الشرق .

[يدورون حول خشبة المسرح . بينما يشرع الموسيقيون بالعزف]

لقد وصلنا إلى القمة أخيراً . أستطيع أن أتبين
جزر « آران » وهضاب كونيارا الغارقة في ضوء الفجر

وكذلك مقاطعة غولوي التي لم تسلم
من عبث الأعداء الذين هدموا سقوف بيوتها وأسطحتها
ونزعوا كسوة الجدران الخشبية من الحجرات العتيقة
التي شاخت فيها أجيال وحفظتها عن ظهر قلب ،
وطاف بها الأولاد مبهورين مشدوهين -

وذلك من أجل أن يشعروا النيران لطهو طعامهم . لقد كان من
الممكن هذه المدينة ، لو لا خيانة هذين العاشقين اللذين
تريدانني أن أغفر جريمتهما ،
أن تنهض بإباء ، فخورة بأبراجها وشرفاتها ،
كإحدى المدن الإيطالية القديمة العريقة ،
فعلى الرغم من أنها لانملك فحراً أو حديداً ومواداً
تجلب لنا الثروة وتلوث هواءنا .

فإن بلادنا كان يسعها ، لو أن هذه الجريمة لم تُرتكب ،
أن تكون من أجمل البلاد . لماذا ترقصان ؟
لماذا ترنوان هكذا بعيون مشبوهة واهلة ،
أحدكم إلى الآخر ؟ ثم تشيحان بوجهيكما
وتحجبان أعينيكما ، ناسجين خلجان النفس في رقصة ؟
من أنتما ؟ من أي معدن صنعتما ؟ أنتما لا تنتميان إلى هذا العالم .

الفتاة : سبعمئة سنة وشفاها لم تستطع أن تتلاقي .

الشاب : لماذا ترمياني أحدكم الآخر بهذه النظارات الغربية ،

حي تفيف عذوبة وغموضاً .

الفتاة : سمعنة سنة !

الشاب : عذوبة وغموضاً : لقد اختفت الأطلال كلها

وتلاشت كل الصور التي نسجتها أحلامها ،

كأنما قد بعثرتها رياح الجبل وذرتها ،

لأن نظراتها قد التفت . إنها لا يستطيعان أن يسمعا شيئاً

وقد استغرقا في الرقص وغابا .

رقصتها تتغير - لقد أسبلا الجفون .

إنها يحجبان أعينها الآن وكأن قلبها

قد انتزعا وحطها - لا ، أبداً ، أبداً ،

لن يغفر أحد جريمة ديارميد وديروفوريلا .

إن رقصتها تحرفها بعيداً وتسلل بها بين الصخور

رأسها يرتفعان كأنها يريدان أن يختطفا النوم

الذي ما يزال يتلألأ في أعماق السماء ،

رغم أنها لا يستطيعان أن يطالاها . ها هي غيمة تتجمع في

الأفق ،

وفي لوحة تحجب قمة الجبل خلف ستار .

إنها تنقشع الآن ، ولكن الطيفين قد تلاشيا في أذياها أيضاً .

[بخرج الغريب والفتاة]

كنت على وشك الاسلام . وكدت أن أغفر لها

خاضعاً لتأثير المكان واغراء اللحظة .

[يأخذ الموسيقيون بفرد قطعة من القماش الأسود ، ثم يعودون لطبيها بعد الانتهاء من فردها . يتقدم الموسيقي الأول إلى مقدمة المنصة ويقف في الوسط ، حاملاً قطعة القماش في يديه الممدوتين . يتقدم الموسيقيان الآخرين ويقفان على جانبيه ، ويأخذان بفرد قطعة القماش . وبعدها يعودان إلى طبها بنفس الطريقة . وأثناء فرد قطعة القماش يغادر الشاب خشبة المسرح .

[أغان لفرد وطي قطعة القماش]

الموسيقيون [ينشدون]

« ١ »

عند منعطف التلة الهاجعةُ
تهاافت موسيقى مملكةٍ ضائعةُ
وتطفر واثبة ، ثم تصمت فجأةُ
إن الريح الهابة من « كلير وغولوي »
تحملها إلى هنا : ولكنها تصمت فجأة .

لقد تناهت إلى مع زفير العتمة المتراكمةُ
موسيقى أثيريةُ الواقع حالمَة .
وإذا ما وقع إنسان في إسارها
وناه فيها فإنه ليسري تائهها
حائراً في فخها العذب . والها

أية أنامل هي التي عزفت ببراعة
موسيقى مملكة بعيدة ضائعة

إنهم يحلمون الآن ، هؤلاء الذين ضحكوا للشمس المنيرة
ولكن عظامهم الجافة الغارقة في أحلامها تنبع وارةً مثيرةً
إنهم يحلمون ويحجبون شمسنا بأفكارهم المريءة .

إن هذه الأنامل المجنونة ماتزال تعزف
موسيقاها الهائمة الأثيرية .

إن حظنا يذبل ويدوي إذ تعزف
حتى حبة القمع تجف في السنبلة الذهبية :
ثم تذروها الرياح وتجرف .

« ٢ »

لقد قفز قلبي مرتعشاً وانحسر ،
عندما سمعت نداء الكروان في السحر ،
وتناهى إلى نوح البومة الهائمة .
ولكن الليل الآن قد اندر :
وهاهي طيور آذار اليافعة تشدو بإباء .
ashmخي بالجيد ، وصفقي بالجناح ،
أيتها الطيور الحمراء ، وهلي بالغناء .

النهاية

«المطهر»

Purgatory

الأشخاص

فتى رجل عجوز

المنظر : - أطلال دار متهدمة ، وشجرة عارية في الخلفية

—

الفتى : باب مهشّم ، باب ردهة -
هنا وهناك ، ليلاً ونهاراً ،
فوق اهضاب وعبر الوهاد ،
أحمل هذه الصرة ،
مصبغياً إليك تهدر .

العجوز : تَمَنْتَ في هذه الدار .

إنني لاسترجع أقاصلها وفكاهاتها ،
وأحاول أن أذكر ماقاله رئيس الخدم
لناطور الحرس السكير

في منتصف شهر تشرين ولكنني لاستطيع .
ولو لم أستطيع أنا أن أذكر ، لن يستطيع أيّ من الأحياء .
أين هي طرف وأقاصل دارٍ
انتزعت عتبتها لترقيع حظيرة للخنازير ؟

الفتى : أنت اذاً عبرت هذه الدرج من قبل ؟

العجوز : ضوء القمر ينحدر على الدرج ،
وظل غيمة يحجب الدار -
إن في هذا الرمزاً : تمعن في هذه الشجرة ،
كيف تبدو لك ؟

الفتى : كرجل عجوز أهل .

العجوز : إنها تشبه - لا يهم ماذا تشبه .

لقد رأيتها قبل سنة ، عارية ، جراء ، كما هي الآن ،
وهذا قررت أن أغير حرفتي .

نعم ، لقد رأيتها أيضاً قبل خمسين سنة ،
قبل أن قصمتها صاعقة من السماء ..
أوراق خضراء ، أوراق يانعة ، أوراق مكتنزة كالزبدة ،
موارة بالحياة ، دسمة . قف هنا وانظر
لأن هنالك شخص في هذه الدار .

[يضع الفتى الصرة على الأرض ، ويتوقف عند المدخل]

الفتى : لا يوجد أحد هنا .

العجوز : يوجد شخص هناك .

الفتى : إن أرض الدار قد زالت والشبابيك قد ذهبت ،
وبدلًا من السقف لاتوجد إلا السماء .

وها هنا مُزقة من قشرة بيضة قد وقعت
من عش غراب .

العجوز : ولكن هنالك من

لا يلقون بالا إلى ماضي وإلى مابقي :
إن أرواح الموتى التي كتب عليها أن تبقى في المطهر تعود إلى

مرباعها

ومنازلها وأماكنها المعهودة -

الفتى : لقد عُدْتَ إلى هذينك وجئنونك .

العجوز : لتعيش

آثامها وتكرر افترافها ليس مدةً واحدةً ،

بل عدة مرات وذلك لكي تتبيّن في النهاية

نتائج هذه الآثام وأثارها ،

لا عليها فقط ، بل على الآخرين أيضاً .

وقد يستطيع الآخرون أن يساعدوا ،

لأنه متى ما استنفذت النتائج والأثار المتبقية كلها

لابد للحلّ من أن يتنهي ويتلاشى : ولكن لو أن آثامهم حصرت

٣٦

فإنه لا نجاة لهم إلا في أنفسهم

وفي استنزال رحمة الله .

الفتى : لقد نلت بها فيه الكفاية !

إحك مع الغربان إذا كان لابد لك من الكلام .

العجوز : قف ! إجلس هناك فوق هذا الحجر .

إن هذه الدار هي الدار التي ولدت فيها .

الفتى : الدار الكبيرة القديمة التي احترقت ؟

العجوز : إن والدتي ، وهي جدتك - كانت تملك هذه الدار .

هذه المناظر ، وهذه الأرضي -

بكل مافيها من حظائر وإسطبلات وخيول وكلاب .

وكان لها حصان في إسطبل قريب . وهناك قابلت والدي :

سائساً يتدرّب في أحد الاسطبلات .
أطالت إليه النظر ، ثم تزوجته .
فقطّعتها والدتها ،
وكانـت على صواب .

الفتى : ما هو الصواب وما هو الخطأ ؟
لقد فاز جدي بالفتاة والمال .

العجز : نظرت إليه ثم تزوجته .

أما هو فقد بعثـر كل شيء كانت تملـكه .
ولم يتـسن لها أن تـعرف أسوأ ما حدث بعد ذلك .
لأنـها فارقت الحياة أثناء ولادتي .

ولـكنـها الآن تـعرف كل ما جـرى لأنـها في عـالم الأموـات .
لقد عـاش وـمات نـاس مشـهـورـون في هـذا الـبيـت :
قـضاـة ، وـضـبـاط ، وـأـعـضـاء في الـبرـلـانـ ،

زـعـماء ، وـحـكـام ، وـرـجـال ،
شارـكـوا في حـروـب اـيـرـلنـدا منـذ عـهـد طـوـيل .

لـقد عـاد بـعـضـهـم مـن لـندـن أو الـهـنـد حيث تـقلـدوا المناـصب الكـبـيرـة
ليـمـوتـوا هـنـا .

بـينـها كان آخـرـون يـعودـون إـلـى هـذـه الدـار كل رـبـيع
لـكي يـمـتـعـوا النـظـر بـالـأـشـجـار المـزـهـرة في الـحـدـيقـة .

لـقد أـحـبـوا الأـشـجـار الـتـي قـطـعـها
لـكي يـسـدـدـ الأـمـوـال الـتـي خـسـرـها في الـقـمار ،
أـو أـنـفـقـها عـلـى الـخـيـول وـالـنـسـاء وـالـشـرـاب .
لـقد أـحـبـوا كـلـهـم مـرـات الدـار المتـدـاخـلة .

ولكنه قتل الدار . أنا أعلن بأن من يقتل داراً
ولد فيها رجال عظام وترعرعوا وتزوجوا وماتوا -
إنما يرتكب جريمة كبرى .

الفتى : يا إلهي ، كم كنت محظوظاً ملابس فخمة ،
وربما حسان أصيل خصيصاً لك .

العجوز : ومن أجل أن يقني على مستوى ،
رفض أن يرسلني إلى المدرسة . ولكن بعض هؤلاء
الذين أحبوا في النصف الذي ورثته عن أمي
حاولوا أن يساعدوني مثل زوجة الناطور التي علمتني القراءة ،
وقيس كاثوليكي علمي اللاتينية .

لقد كان في البيت كتب قديمة ، وكتب ثمينة
ذات أغلفة جليلة صنعها المجلدون الفرنسيون .
كتب عتيقة وكتب حديثة كتب تزن أطناناً .

الفتى : وأي تعليم تلقيته على يديك ؟

العجوز : لقد لقنتك العلم الذي يليق
بابن زنا أنجبه باائع جوال وأبنه سمكري في حفرة .

عندما أدركت عامي السادس عشر
أشعل والدي النار بالدار ، وهو سكران .

الفتى : ولكن هذا هو عمري الآن ، ستة عشر عاماً .

العجوز : واحترق كل شيء الكتب والمكتبة كلها احترقت .

الفتى : هل كان ماسمعته أثناء تجوالنا هو الحقيقة :
أنك قتلت أبيك في الدار وهي تحترق ؟

العجوز : ألا يوجد أحد هنا فيها عدانا نحن الاثنين ؟

الفتى : لا أحد يأبّي .

العجوز : لقد طعنته سكين ،

نفس السكين التي أستعملها أثناء الأكل الآن .

وبعدها تركته في الدار المتأججة .

ثم جرّه بعض الناس إلى الخارج ، ولا حظوا
آثار طعنه السكين ، ولكنهم ما استطاعوا التأكد
لأن جسده كان مسوداً من كثرة الحروق .

وأقسم بعض أصدقائه السكارى
بأن يقدّموني للمحاكمة ،

وأخذوا يتحدثون عن منازعاتنا وعن تهديداتٍ كنت قد تفوهت
بها .

ولكن ناطور الحرش أعطاني بعض الملابس القديمة ،
وهربت . واشتغلت هنا وهناك

حتى أصبحت بائعاً جوالاً أهيم في الطرقات .
وليست هذه بالحرفة الجيدة ولكنها تليق

بابن للرجل الذي أنجبني ، تليق بي
بسبب ما ارتكبه وما قد ارتكبه .

أصغ إلى وقع حواري الحصان ! أصغ ! أصغ !

الفتى : لست أسمع أي صوت .

العجوز : إنها تقرع الأرض ، تقرع .

هذه الليلة هي الذكرى السنوية

للليلة حفلة زفاف والدتي ،

الليلة التي تسبيت في إنجابي .

ها هو والدي على حصانه في طريق عودته من الحانة ،
وزجاجة « ويستكي » تحت ذراعه .

[تضاء نافذة وتظهر فتاة على حافتها]

انظر إلى هذه النافذة وإليها تقف هناك مرهفة السمع .

إن جميع الخدم نائم ،

وهي وحيدة لقد تأخر هو في العودة

إذ أنه كان في الحانة يسكر ويتبجح .

الفتى : لا توجد إلا فتحة فارغة في هذا الجدار .

لقد اختلقت القصبة كلها . لا ... إنك مجنون !

إنك تزداد جنوناً يوماً بعد يوم .

العجز : وقعُ الحوافر يعلو الآن لأنَّه يقود حصانه عبر درب مفروشة
بالحصى .

هو يبدو متنفس الأوداج اليوم . الحصان يتوقف .

لقد ذهب إلى الطرف الآخر من الدار ،

ذهب إلى الاسطبل ليضع حصانه هناك .

أما هي فقد نزلت إلى الأسفل لتفتح الباب .

إنها ليست أفضل من رجلها هذه الليلة ،

ولا يزعجها أنه نصف سكران ،

فهي مجنونة بحبه . هاهما يصعدان الدرج .

إنها تقوده إلى حجرتها .

هذه هي حجرة العرس .

وها هو النور يتراءى من خلال النافذة ثانية .

لا ، لاتدعيه يلمسك ! إنه ليس صحيحاً

مايقال من أن الرجال السكارى لايمكن أن ينجبو .
وإذا مالمسك فإنه سينجذب ،
وستحملين أنت قاتله .

إنها أصمان ، كلامها أصم ، ولوأني ألقيت حجراً
أو عوداً فإنها لن يسمعوا شيئاً !

وفي هذا دليل على أنني قد فقدت عقلي .
آه ولكن هنالك مشكلة : إنها لمجرة أن تحيا ثانية
كل تجربة بتفاصيلها الكاملة .
مدفوعة إلى هذا بتبكّيت الضمير .

ولكن هل سيكون ياستطاعتها أن تصاغعه
بدون أن تجد لذة في المضاجعة . ولوأن الأمر كان غير هذا ،
لوأن اللذة وتأنيب الضمير لابد أن يتلازما ،
أيهما سيكون الأعمق ؟

إنني أفتقر إلى المعرفة ،
اذهب وائتي بكتاب المعلم ترتوليان فلعلنا معاً
نستطيع أن نحل لغز هذه المعضلة ،
بينما أنها ترقدان فوق هذا الفراش .
وتهنمكأن في انجابي .
عد إلى هنا ! عد !

هل ظنتت أنه باستطاعتك التسلل ،
هارباً بكيسى ونقودي في قبضتك ،
مغتنماً فرصة عدم قدرتي على الكلام والرؤبة !
لقد نبشت محتويات هذه الصرة .

[يتلاشى النور خلال النافذة]

الفتى : أنت لاتعطيني أبداً الشخص التي أستحقها .

العجوز : لوأني أعطيتك إياها ، وأنت ماعليه من حداثة السن ، لأنفقتها على الشراب والسكر .

الفتى : وماذا لوفعلت ؟ إنه لم يحق أن أحصل عليها وأنفقها كما أشاء .

العجوز : أعطيوني هذا الكيس وكف عن الكلام .

الفتى : لن أفعل .

العجوز : سأحطم أصابعك .

[يتنازعان من أجل الحصول على الكيس . وأنباء القتال يقع الكيس

وتتبادر النقود يتربّع العجوز ولكنه لا يقع يقنان ينظر كل منها إلى الآخر .

يبدو النور من خلال النافذة ويظهر رجل يسكب بعض ال威سكي في كأس .]

الفتى : وماذا لو قتلتك ، لقد قتلت أنت جدي .

لأنك كنت شاباً بينما كان هو قد بلغ الكبر .

أما الآن فأنا الشاب ، وأنت العجوز .

العجوز : [مخدقاً في النافذة] آه ، إنها قد ازدادت جمالاً خلال هذه السنوات الست عشرة

الفتى : بماذا تهدر ؟

العجوز : أكثر شباباً - ولكنها كان يجب أن تدرك أنه لم يكن كفؤاً لها .

الفتى : ماذا تقول ! تحذّث بوضوح ؟

[يشير العجوز إلى النافذة]

يإلهي ! إن النافذة يغمرها النور ،

وهناك شخص يقف بالداخل
رغم أن أرضية الحجرة قد احترقت كلها .

العجز : إن النور يتراهى خلال النافذة لأن والدي
قد جاء يبحث عن قدح ليملأه بالويسكي .
إنه يقف متكتئاً على النافذة كحيوان تعب .
الفتى : رجل ميت ، حي ، مقتول !

العجز : « ثم حلَّ بآدم وَسُنُ الزَّفَافِ » -
أين قرأت هذه الكلمات ؟

ولكن ليس هنالك شيء يتكتئ على النافذة .
والمنظر كلَّه ليس إلا لوحَة يرسمها ذهن أمي !
ولأنها قد فارقت الحياة فإن عليها أن تعاني من وخز الضمير
بمفردها .

الفتى : جسدُ قد تحول إلى كومةٍ من العظام قبل أن أرى النور . ياللهول .
ياللهول .

[يغطي عينيه]

العجز : لو أني قتلت رجلاً تحت هذه النافذة ،
فإن هذا الحيوان هناك لن يعرف شيئاً لأنه هو نفسه لاشيء .
إنه حتى لن يشيح بوجهه لو فعلت .

[يطعن الفتى]

إنني رجل شرير مسكون عجوز
لا يمكن أن أؤذي أحداً وعندما أغمر
هذه السكينة في كومة العشب هذه
ثم أسحبها نظيفةً لامعة ،
وبعد أن أجمع كلَّ النقود التي بعثرها
سأرحل إلى مكانٍ بعيد وهناك
سأحكي حكاياتي لرجال يجهلون من أنا .

[ينطف السكين ويبدأ في جمع نقوده]

يا إلهي صوت الحوافر يعلو من جديد .
ما أسرع ماعادت تقرع - تقرع !
إن ذاكرة والدتي لا تستطيع أن تصد تكرار هذا الحلم
لقد ارتكبت جريمتى قتلِ ، ولكن بدون فائدة ،
فهي لابد أن تُحيي هذه الليلة بحلوها
ليس مدة واحدة ، ولكن عدة مرات !

يا إلهي

أكتب لروح والدتي الخلاص من هذا الحلم !
فإننا نحن البشر ليس باستطاعتنا أن نفعل المزيد .
خفف تعاسة الأحياء وذلل من عذاب الموتى .

أبي وابني بنفس السكين .
هذه هي النهاية خُذْ - خذ - خذ !

[يطعن الفتى عدة مرات . يتلاشى النور خلال النافذة]

الفتى : « نم يا صغيري ! أبوك فارس ذو إباء ،
وأمك سيدة ذات جمال ورواء . . »
لا . إن هذه أغنية قرأتها في كتاب ،
ولو أنني رأيت فيجب أن أرغم لأمي ،
ولكنني أفتقر إلى النغم .

[يغمر الظلام خشبة المسرح ، باستثناء الشجرة التي تقف يغمرها نور
فضي .]
تعن في هذه الشجرة .

العجوز : إنها تقف هناك كروح قد تظهرت ،
يوشّحها نور عذب ، منعش ، موّار
يا أمي العزيزة ، إن النافذة قد أظلمت ثانية ،
ولكنك أنت الآن في التّور لأنّي
قد وضعت نهاية لكل النتائج والأثار .
لقد قتلت هذا الفتى ، لأنه فيما لو شبّ
لاستهال خيال امرأة ،
 وأنجب مورثاً ذريته الفساد .

المرصد الهنودي

رئيس تحرير

١- ملئقى عتابة
حول الأدب العربي المقارن

٢- كاران فيلوف
ومسائل نقدية

١- ملتقى عنابة حول الأدب العربي المقارن

رئيس التحرير

في الفترة الواقعة بين ١٤ - ١٩٨٣ ، عقد في رحاب جامعة عنابة بالجزائر وبدعوة من معهد الآداب واللغات فيها ملتقى دولي حول الأدب المقارن عند العرب ، وقد حضر الملتقى باحثون متخصصون من عدة جامعات عربية وكذلك من جامعات فرنسا وبريطانيا وأسبانيا ، وشارك فيه أساتذة وباحثون ودارسون من جامعة عنابة وجامعات الجزائر الأخرى .

وقدمت في الملتقى عدة بحوث رئيسية دار حوالها النقاش وتناولت

الموضوعات التالية :

الموضوعات :

- ١ - تاريخ الأدب المقارن في الجامعات العربية .
- ٢ - الأدب المقارن في الصحافة ووسائل الإعلام العربي .
- ٣ - قضايا بين الأدب العربي والأدب الأجنبية .
- ٤ - صور الشعوب الأجنبية في الأدب العربي الحديث .
- ٥ - صورة العرب في الأدب الأجنبية .

ومن خلال البحوث التي قدمت والمناقشات التي دارت ظهر جلياً وجود اهتمام متزايد ، لدى الباحثين والدارسين وجمهور القراء ، بالأدب المقارن وتطبيقاته في الأدب العربي ، إلا أن هذا الاهتمام لم يصل بعد إلى المستوى المنشود الذي يؤهل الدراسات العربية المقارنة لأن تقوم بدور فعال في خدمة الأدب العربي الحديث .

ومن هنا انتهى الملتقى إلى تأكيد ضرورة تشجيع البحث الأدبي المقارن في شتى حقول الأدب العربي بوصفه منهاجاً خاصاً في المعرفة الأدبية يشترك مع سائر مناهج التقرب الأدبي كالتأريخ الأدبي والنقد في منطقة واسعة وفي منطقه العام ، ولكنه يتميز عنها بما يؤهله لأن يكون فرعاً من فروع المعرفة ، الأدبية ذات شخصية واضحة ولها منطقة خاصة بها هي منطقة التبادلات والامتدادات خارج الحدود المحلية سواء من ناحية الحدود الجغرافية واللغوية والقومية - وهذا هو الأصل ، أم من ناحية الحدود الخاصة بأجناس الابداع الفني بوصف ذلك نوعاً من البحث المكمل .

وقد لاحظ المشاركون في الملتقى أن التجربة الأدبية العربية في الماضي والحاضر تفسح مجالاً كبيراً للدراسات الأدب المقارن ، لأنها كانت وما زالت مبنية على مبدأ الانفتاح الانساني والتبدلات الجريئة في الخبرة الفكرية والفنية مع مناطق العالم المختلفة ، وكذلك لأن أدبنا العربي بوجه خاص هو حصيلة مركبة لتجربة المجتمع العربي في مجال التفكير والإبداع من جهة ، وخلاصة التجارب الفنية والإبداعية في عالمنا المعاصر ، من جهة أخرى .

وهذا الصدد يمكن أن يكون الأدب المقارن نافعاً جداً سواء من ناحية الكشف عن اللون القومي الخاص لتجربة الأدبية العربية أم من ناحية تأكيد بعدها الانساني والعالمي واضفاء طريق التفاعلات الكبرى المتوقرة في مسیرتها المستقبلية .

توصيات :

- ١ - انطلاقاً مما كشفت عنه مداولات الملتقى من الحاجة الى استمرار الالقاء بين الباحثين في الأدب العربي المقارن يدعى الملتقى الى :
 - آ - عقد مؤتمر دوري للأدب المقارن في كل عام ، على أن يكون موضوع المؤتمر القادم ،
« الأدب المقارن : المصطلح والمنهج »
- ب - إنشاء رابطة عربية للأدب المقارن .
- ج - إنشاء مركز لدراسات الأدب العربي المقارن ومجلة بحث تابعة له .
وتدعو الندوة جامعة عنابة الى النظر في عقد هذه الأنشطة في رحابها .
- ٢ - انطلاقاً من دور الجامعات الطبيعية في تشجيع دراسة الأدب المقارن تدعو الندوة جامعات الوطن العربي الى ما يلي :
 - آ - تشجيع تدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية وتطوير دراسته .
- ب - تسهيل التبادل بين الجامعات العربية ولاسيما من ناحية الكتب والدوريات .
- ج - تسهيل التعاون بين الجامعات العربية من جهة والجامعات الأجنبية من جهة أخرى في حقل تحديد المناهج وغير ذلك من السياسات العامة المتعلقة بالأدب المقارن .
- د - تشجيع ارسال أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعات للمشاركة في مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن AILC والمؤتمرات الدولية الأخرى التي لها صلة في هذا الحقل .

٣ - في مجال المنشروعات العلمية رأت الندوة اعطاء أواوية للأمور

التالية :

آ - اعداد مسح بيوجغرافي للكتابات المتعلقة بالأدب المقارن في البلاد العربية .

ب - تشجيع ترجمة الأعمال العالمية المهمة في مجال الأدب المقارن الى اللغة العربية .

ج - تشجيع تنظيم برنامج لترجمة مختارات مناسبة من الأدب العربي الحديث الى اللغات الخمسة كالإنكليزية والفرنسية .

٤ - في مجال البحوث والدراسات رأت الندوة ضرورة اعطاء أفضلية للدراسات التالية :

العلاقة العالمية للأدب العربي الحديث

تأثير الأدب العربي القديم في الأدب الأخرى

صورة العرب في العالم من خلال الأدب الحديثة

صورة العام في الأدب العربي الحديث

وقرر المشاركون في الملتقى توجيه تحية تقدير الى الرواد الأوائل للدراسات المقارنة في الأدب العربي الحديث وفي مقدمتهم روحي الحالدي رائد الأدب العربي المقارن والدكتور محمد غنيمي هلال مؤسسه وحاجته . كما اختتم الملتقى ، بمثل ما افتتح به ، بتوجيه الشكر الجليل الى الجزائر شعباً وحكومة ، وقدر المشاركون تقديراً عالياً ما قدمته جامعة عنابة من ضيافة كريمة ورعاية نبيلة ، ونوهوا بوجه خاص بجهود الأستاذ عبد المجيد حنون مدير معهد الأدب واللغات وجميع المسؤولين عن الاعداد للملتقى وتنظيمه .

«تعليق على ملتقى عنابة»

ليس صعباً على القارئ المعنى بالأدب المقارن أن يلاحظ قلة ما هو منشور حول هذا الموضوع في الدوريات الأدبية العربية وندرة المؤلفات النظرية والتطبيقية فيه ، وذلك على الرغم من أن العرب ، بحكم تاريخهم التبادلي في المجالات الثقافية والحضارية ، مؤهلون تأهيلاً جيداً للخوض في الموضوعات المقارنية .

على أنه مما يبشر بالخير وجود إقبال شديد لدى طلاب الدراسات العليا الأدبية في الجامعات العربية على اختيار موضوعات مقارنة على الرغم من صعوبة هذه الموضوعات من جهة وتوافر امكانيات أغلب الطلبة من جهة أخرى ، ولاسيما في مجال الالامام باللغات الأجنبية . وانه لم يكن من خلال تصافر جهود الباحثين العرب والمسؤولين عن تدريس الأدب المقارن في الجامعات العربية جعل ثمانينات هذا القرن نقطة انطلاق للنهوض بالأدب المقارن وتوظيف معطياته لصالح فهم أعمق لأدبنا العربي من جهة ، ولما هو قومي محلي وما هو عالمي في فكرنا الأدبي القديم والحديث .

وانه لمن دواعي السرور أن يرد في مقدمة بيان ملتقى عنابة ما يؤكّد أهمية الأدب المقارن ودوره الكبير .

ويمكن كذلك من قبيل الذكرى التاريخية الاشارة إلى أن هذا الحدث المهم في تاريخ الأدب المقارن الذي هو ملتقى عنابة قد استوحى من خلال سلسلة من الدعوات إلى الاهتمام بالأدب المقارن في الوطن العربي ظهرت في دوريات القطر العربي السوري ، ولاسيما في مجلة المعرفة التي تصدر عن وزارة الثقافة ، وكان من بينها سلسلة مقالات لرئيس تحرير (الأداب

الأجنبية) بدأت بالتعريف بالمؤتمر العالمي الثامن للأدب المقارن^(١) ، بودابست ، ١٩٧٦ . وظهر في هذا التعريف تأكيد على ضرورة العناية بالأدب العربي المقارن وأشاره مفصلاً لفقر الدراسات المتعلقة به .

كما ظهر بعد ذلك بحث مفصل في ثلاثة أجزاء^(٢) تناول بالتفصيل والتحليل المعضلة المنهجية للأدب المقارن ، ويكاد يكون الأول من نوعه في الدراسات العربية (بصرف النظر عن قيمته) وكان البحث الأخير الذي سبق انعقاد الملتقى مخصصاً لتفصيل إمكان بروز وجهة نظر عربية في الأدب المقارن ، وورد فيه تفحص لهذه الناحية وتأكيد على أن الثقافة العربية مؤهلة ، بسبب عوامل عديدة للقيام بدور شديد الأهمية في حقل الأدب المقارن .^(٣)

وقد بدا في ملتقى عنابة اهتمام واضح بهذه المسألة .
وتقتضي الأمانة التاريخية الإشارة إلى أن مجلة المعرفة كانت قد خصصت واحداً من أعدادها للأدب المقارن ، مثلما فعلت مجلة (علم الفكـ)

(١) الخطيب ، د. حسام : « قضايا الأدب المقارن في مؤتمر العالمى الثامن » ، المعرفة ، ع ١٧٧ ، تشرين الثاني ١٩٧٦ .

وقد ظهر هذا المرض بعد ذلك في كتاب « ملامح في الأدب والثقافة واللغة » ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧

(٢) الخطيب ، د. حسام : « الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والافتتاح الانساني » ، المعرفة ،

ج ١ ، ع ٢٠٤ شباط ١٩٧٩

ج ٢ ، ع ٢٠٥ - ٢٠٦ ، آذار - نيسان ١٩٧٩

ج ٣ ، ع ٢٠٧ ، أيار ١٩٧٩ .

(٣) الخطيب ، د. حسام : دعوة لوجهة نظر عربية في الأدب المقارن ، المعرفة ، ع ٢٤٥ ، س ٢١ تموز ١٩٨٢
والجدير بالذكر أنه في الشهر نفسه ظهر للمؤلف بحث تأسيسي آخر في الأدب المقارن بعنوان : « دور الترجمة في الأدب المقارن » ، الموقف الأدبي ، ع ١٣٥ - ١٣٦ ، تموز - آب ١٩٨٢ .

الكويتية ، ويؤمل أن تؤدي الجهدات الطيبة في مختلف الأقطار العربية إلى قيام الأدب المقارن في الأقطار العربية على أساس علمي متقدم ، وما يجدر ذكره أن ملتقي عنابة أبدى اهتماماً واضحاً بالأوراق التي بحثت في نشأة الأدب المقارن في الوطن العربي وبداياته الأولى : وقد قدمت ورقتان تتعلق الواحدة منها بمصر والأخرى بلبنان ، بينما قدم رئيس تحرير الأداب الأجنبية ورقة تتعلق بالأدب المقارن من منظور عربي خالص ، تضمنت تعريفاً بما يمكن أن يكون اكتشافاً علمياً في تاريخ البحث المقارن عند العرب ، وهو إعادة اكتشاف كتاب لروحي الخالدي (ابن القدسي أو المقدسي) يحمل العنوان المثير التالي :

تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هووكو .

وكان هذا الكتاب قد نشر منجماً في مجلة الهلال خلال عامي ١٩٠٢ - ١٩٠٣ ثم ظهرت الطبعة الأولى منه في مصر عام ١٩٠٤ وعليها اسم (المقدسي) ، وفي عام ١٩١٢ ظهرت الطبعة الثانية وحملت اسم روحى الخالدي وتبيّن أن الخالدي أخفى اسمه من الطبعة الأولى خوفاً من الاستبداد العثماني^(٤) .

وقد تضمن البحث الذي قدم بهذا الشأن تعريفاً بالمؤلف والكتاب وبرهاناً منهجياً على إمكان اعتبار كتاب الخالدي أول كتاب عربي يخصص كله لموضوع الأدب المقارن ؛ ويوفر الشروط المنهجية للدراسات المقارنية ، ويتناول موضوعاً جليلاً هو موضوع التبادلات الأدبية بين العرب والإفرنج في الماضي والحاضر .

(٤) تم اكتشاف أهمية هذا الكتاب في الأدب المقارن من خلال برنامج اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين

لإعادة طباعة التراث الفلسطيني في التأليف .

ويضاف إلى ذلك أن الخالدي كان مؤهلاً تأهيلاً معقولاً لأن يكون باحثاً مقارنياً ، فقد كان ذا ذوق أدبي حسن واطلاع جيد على الآداب العربية والاجنبية ، وكانت معرفته باللغات وافية إذ أتقن العربية والفرنسية والعثمانية والفارسية ، وساعدته كذلك ظروفه الشخصية من خلال إقامته في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين أي في الفترة التي بلغ فيها تألق فرنسا الأدبي قمة من قممه العديدة ؛ وفي خلال إقامته هذه تعرف المؤلف على عدد من المستشرقين الأوربيين وذكرهم وذكر آراءهم في كتابه .
يضاف إلى ذلك كل ما ظهر في ثنايا الكتاب من حرص على الدقة وابتعاد عن المبالغة والسراف ، وتقيد بالأمانة العلمية من حيث الرجوع إلى المصادر ، ومراقبة هوى النفس إذ لم يسمح لتعلقه الشخصي بفيكتور هيغوف أن يطغى على أحکامه ، وحرص على ذكر مثالبه إلى جانب محسنه ، فلا غرو إذن أن يكون لكتابه « تاريخ علم الأدب » فضل السبق في ريادة الأدب العربي المقارن .

وقد أشارت ورقة البحث المتعلقة بهذا الموضوع إلى سلسلة الرواد الأوائل بعد روحي الخالدي ومنهم خليل مطران وقسطاكى الحمصي و محمد عوض محمد ونجيب العقيقى وعبد الرزاق حميدة .

ووقفت أخيراً عند الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يمكن أن يعد كتابه « الأدب المقارن » أول كتاب عربي منهجي شامل ينبع عن وعي نظري بطبعية الأدب المقارن وطريقه ، وقد ظهر عام ١٩٥٣ في مصر واعتمدت عليه الدراسات العربية المقارنية بعد ذلك .

وقد أخذ الملتقى بهذا التحديد ووجه في البيان الختامي تحية إلى روحي الخالدي بوصفه (رائد) الأدب العربي المقارن كما وجه تحية إلى الدكتور محمد غنيمي هلال بوصفه (مؤسس) الأدب المقارن عند العرب وحجته .

٢- كارانفيلوف* ومسائل نقدية

رئيس التحرير

مساء الأربعاء الثاني من شهر حزيران ١٩٨٣ التقى الأديب الناقد البلغاري البروفسور أفرام كارانفيلوف بمجموعة من الكتاب والنقاد في مقر اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين بدمشق .

ودارت في اللقاء أحاديث جادة بين الضيف الذي يحب سوريا وفلسطين والعرب وبين مجموعة كتاب فلسطينيين وسوريين جمعتهم هوية الأدب المناضل . وكان الحديث كله عفوياً على الطبيعة وصريحاً وغير منظم أيضاً ، وكان الهدف الأساسي من ورائه إعطاء فرصة لحوار مفتوح من شأنه أن يؤدي إلى مزيد من التلاقي والتواصل بين الأدب البلغاري والأدب العربي .

* يرأس كارانفيلوف حالياً معهد الأداب في أكاديمية العلوم بلغاريا ، وهو يحمل مرتبة « عامل شعبي » ، وهي أعلى لقب يمنح للمواطن في بلغاريا ، وله عدد من المؤلفات الأدبية والنقدية .

وبالطبع ليس من الممكن تسجيل حوار كهذا ولا تلخيصه ، ومع ذلك عمل قلم التحرير على الدخول في مجازفة إعطاء لوحة ، ولو كانت ناقصة وفقرة التفاصيل ، عن تلك الجلسة الحوارية الخصبة .

وتعود المحاور التالية أبرز ما دار في الجلسة :

- العلاقة المثلثة بين الناقد والكاتب والقارئ .
- الأدب البلغاري والأدب الفلسطيني والأدب العربي .
- حيوية الواقعية الاشتراكية وأفاقها .
- الأدب الغربي وموجات البدع المتغيرة .

العلاقة المثلثة بين الناقد والكاتب والقارئ :

بلغة نصف ضاحكة نصف جادة بدأ الكاتب البلغاري حديثه عن دور النقد والعلاقة المثلثة بين الناقد والكاتب والقارئ ، وفي مطلع الحديث وقبل أن يأخذ النقاش مجراه بدا كارانفليوف أميل إلى القول بأن دور النقد هامشي ومقصور على تقييم الأعمال المتواضعة في حين أن الأعمال الجيدة تأخذ مجراها ويقبل عليها القراء دون استشارة النقاد ، وضرب أمثلة لذلك من الأدب البلغاري ، بل ذكر أدبياً معيناً هو الشاعر بوتيف الذي أجمع النقاد على ازدراء أدبه في حين أجمع القراء على تقبيله ، وأشار إلى أن العبريات الكبرى في الأدب لدى مختلف الشعوب لم تكن بحاجة إلى دور النقاد حتى تكتسب الرواج المنشود فالشعب له مقاييسه وله ذوقه ، وهو الذي يختار كتابه المفضلين ، وهؤلاء الأدباء الذين يصنعهم الشعب هم الأدباء الشعبيون الحقيقيون .

على أنه بعد المناقشة عاد الكاتب الضيف إلى نوع من الكلام الجاد عن دور النقد ولا نسيها في مجال تمييز ما هو أدب مما هو غير أدب في هذه المرحلة من التطور الكتابي التي تشهد إقبالاً شديداً على التأليف الشعري والقصصي

والمسرحى مما يضع القارئ أمام حيرة شديدة من أمره و يجعل عملية الاختيار بالنسبة له شديدة الصعوبة . كما أنحى باللائمة على أولئك النقاد المداهين الذين يجدون في كل عمل منها وضع شأنه إبداعاً عظيماً و يجعلون من أنفسهم أبواقاً تسبح بحمد الكتاب دون تمييز فيما بينهم . وقد قلنا له إن لدينا الكثير من هؤلاء .

و حين بينما له الصعوبات التي تعرّض علاقة الناقد بالكاتب بما يؤدي إلى قيام جو غير ودي بين الطرفين ، أقر بأن هذه الصعوبة موجودة في جميع البلاد و خلال مراحل التاريخ كلها ، فالنقاد يتهمون بالتحيز والانطلاق من دوافع شخصية والأدباء يتهمون برفض كل ملاحظة سلبية توجه لهم وإغلاق أدمعتهم على حوار بشأن إنتاجهم الأدبي .

و كان واضحاً من مجرى الحوار أن الجميع يتطلعون إلى دور أقوى للنقد و يعتقدون أن هذا الدور إذا جرت تأديته على وجهه الصحيح كفيل بإغناء تجربة الإبداع الأدبي والفنى والأخذ بيدها لتقويم مسارها .

و قد أثيرت كذلك مشكلة العلاقة بين النقد بمعناه العام والنقد الأدبي بمعناه الخاص ، كما أثيرت مشكلة العلاقة بين النقد والديمقراطية وجرى التأكيد على أن أزمة النقد الأدبي تضرب جذورها عمقاً في أزمة الديمقراطية إذ من الصعب أن تزدهر شجرة النقد الأدبي في حديقة تعيب عنها شمس الديمقراطية .

الأدب البلгарى والأدب الفلسطينى والأدب العربى :

بدأ الصديق البلغارى كلامه في هذا الموضوع بالتأكيد على النقاط التالية :

أ - الأديب العربى أوسع حظاً من الأديب البلغارى لأنه يكتب لمهنة

وبسبعين مليوناً من الناس ومن خلال خلفية ثقافية غنية وتراث خصب وحيٌ ، وأوصى الكتاب الفلسطينيين بوجه خاص أن يكونوا لسان الوطن العربي وأن يتباينوا مع وحدة الجماهير العربية في كل مكان . وكانت في القلب ، قلب المستمعين العرب ، غصة مما قاله الأديب البلغاري ، ولم نشأ أن نقول له إننا أمة غير قارئة وإن ما تطبعه وزارة الثقافة أو اتحاد الكتاب العرب من نسخ أي كتاب يتراوح بين ألف وثلاثة آلاف نسخة وإن الدواوين الشعرية مكدسة في مستودعات مؤسسات النشر لم نشا أن نقول له ذلك ولكن بعضنا صارحه بأن حواجز الانظمة العربية ضد الكتاب أحالت هذا الرقم الكبير (١٧٠ مليوناً) إلى لاشيء وأن الكتاب العربي شيء الحظ جداً إذ لا يسمح له بأن يخرج إلى الوجود إلا حين يثبت أنه بلالون وبلا طعم وبلا رائحة .

بـ . العلاقة بين الأدب العربي والأدب البلغاري يجب أن تكون قوية لأن هناك صداقـة حـديثـة وتجـربـة قـديـمة في النـضـال المشـترـك ضد الاستـعـمار الأـجـنبـي تـمـتدـ إلى عـمقـ مـئـاتـ السـنـينـ . وهـنـا أـكـدـ الجـمـيعـ العـلـاقـةـ الوـثـيقـةـ بـينـ الشـعـبـينـ وـالـأـدـبـينـ ، كـمـ بـيـنـواـ أنـ الأـدـبـ الـبـلـغـارـيـ يـتـرـجمـ إـلـىـ الـعـرـبـيـةـ وـيـنـشـرـ عـلـىـ نـطـاقـ وـاسـعـ فـيـ سـورـيـةـ وـذـكـرـواـ كـتـابـ كـارـانـفـليـوفـ الـمـعـرـوفـ «ـ أـبـطالـ وـطـبـاعـ »ـ الـذـيـ تـرـجمـهـ مـبـخـائـيلـ عـيـدـ إـلـىـ الـعـرـبـيـةـ وـلـاقـيـ روـاجـاـ وـاسـعاـ . وـذـكـرـ البرـوفـسورـ كـارـانـفـليـوفـ تـرـحـيبـ الـأـدـبـ الـبـلـغـارـيـ بـمـزـيدـ منـ تـرـجـاتـ الـأـدـبـ الـعـرـبـيـ وـالـفـلـسـطـيـنيـ مـنـ بـوـجهـ خـاصـ .

جـ - الأـدـبـ الـفـلـطـينـيـ أـدـبـ نـضـالـيـ وـأـدـبـ شـعـبـيـ وـهـوـيـنـالـ تـعـاطـفـاـ عـالـيـاـ وـاسـعاـ ، وهـنـاكـ تـطـلـعـ كـبـيرـ إـلـىـ إـنـتـاجـ الـكـتـابـ الـفـلـسـطـيـنـيـ الثـورـيـنـ وـتـعـاطـفـ عـامـ معـ القـضـيـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ .

وعـنـ هـذـهـ النـقـطـةـ تـنـاـولـ الـحـدـيـثـ رـئـيسـ تـحرـيرـ (ـ الـأـدـبـ الـأـجـنبـيـةـ)ـ وـرـسـمـ للـضـيـفـ الـمـلـامـحـ الـعـامـةـ لـلـتـجـربـةـ الـثـورـيـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ فـيـ مجـالـ الـأـبـدـاعـ الـأـدـبـيـ .

ومن أبرز هذه الملامح (باختصار شديد) :

١ - أن الأدب الشوري الفلسطيني أدب حي ملتصق بتجربة الثورة والمعاناة والتطلع ، وهو بهذا المعنى أدب صادق ومتوجه مباشرة إلى موضوعه ومليء بالزخم الإنساني وبالإيمان بالشعب والمستقبل .

٢ - إن نمذجة الأدب الفلسطيني في الشعر وفي النثر على السواء تقوم على صياغة النموذج الشوري بحيث يمثل نضال الجمهو وصموده وتضحيته ، وكل بطل أدبي فلسطيني يحمل ملامح مجموعته وطبقته وبنيته الثورية ، وليس هناك بطولة فردية قائمة في الفراغ .

٣ - يستقى الأدب العربي الفلسطيني من روح الشعب ويمثل اتجاهها واضحاً في الأدب العربي نحو استخدام الفلكلور والمزدات والأغاني الشعبية لجعل المطابقة أكثر قوة بين الموقف الشعبي والموقف الفني .

٤ - يبتعد النموذج الشوري الفلسطيني عن وضع نفسه في طرف العالم الآخر في طرف ، وذلك على الرغم من ميل الأدب الفلسطيني إلى الدخول عميقاً في تفصيل معاناة الشعب الفلسطيني وسوء الفهم وسوء المعاملة اللذين يتعرض لها باستمرار . وبذلك يختلف الأدب الفلسطيني عن الأدب الصهيوني المريض فالأدب اليهودي الصهيوني مبني على مبدأ رفض الآخر واعتباره كافراً (غوي) لا يستحق أن يعامل معاملة الإنسان في حين أن الأدب الفلسطيني لا يدري يائساً من الإنسانية ومحرص على المطابقة بين معاناته وبين معاناة الإنسانية الخيرة ، كما أنه لا يفقد الأمل بالمستقبل الإنساني الأوسع : إن لم يفهمنا العالم اليوم فسوف يفهمنا في الغد .

٥ - بهذه الطريقة خلص الأدب الفلسطيني نفسه من البلاغية واللفظية والشكلاوية والهذر ، مما يكثر وجوده في الأدب العربي المعترف به رسمياً .

٦ - من المهم جداً تأكيد أن كل هذه الخواص موجودة في الأدب العربي الشوري والنضالي ، والتجربة الفلسطينية هي التي بلورتها ، وهذه التجربة ليست مقصورة على الأدباء من الجنسية الفلسطينية بل هي هوية ثورية شارك فيها على الدوام أدباء عرب ثوريون من مختلف الأقطار العربية .

حيوية الواقعية الاشتراكية وأفاقها :

وجهت للضيف أسئلة كثيرة حول الواقعية الاشتراكية ولاسيما من ناحية حيويتها وأفقها ومقدرتها على التطور مع الأوضاع الاجتماعية والسياسية الجديدة ، وإمكان الاستفادة منها خارج إطار البلدان الاشتراكية .

وقد تحدث الضيف طويلاً عن الواقعية الاشتراكية ، فأكمل أولاً أنها منهج ودليل عمل وليس عقيدة متزمتة ، وأنها مرنة تتباين مع كل وضع ثوري جديد ، وأنها غير محدودة بحدود المجتمع الاشتراكي ، وأن صفتها الأساسية إيماناً بالافق الانساني وتغييرها بالانسانية ومجدها . وذكر أن اتحاد الكتاب البلغار تخلص رسمياً من التزمتية (الدوغماطية) ومن عبادة الشخصية بقرار اتخذه عام ١٩٥٦ . كما ذكر الكاتب البلغاري أن ضيق الأفق والتزمت وعبادة الشخصية والحرفية في خدمة السلطة كلها آفات يجب على الواقعية الاشتراكية أن تبتعد عنها .

على أن حديثه في هذا الاطار أتى من خلال صيغ عامة جداً ومن خلال إيمان صميمي وصادق بالأهداف النبيلة لهذا المذهب دون تحديد لطبيعته النوعية ولقدر ما يقدمه من عون للكاتب سواء في فهم الواقع أو في استشراف المستقبل .

الأدب الغربي وموجات البدع المتغيرة :

وفي مجال المقارنة بين الطاقة الحيوية لكل من الواقعية الاشتراكية والأدب الغربي ، تحدث الكاتب البلغاري عن لعبة البدع المستمرة في الأدب

الغربي ، فكل يوم هناك بدعة جديدة : السريالية ، الحداثية ، الطبيعية ، اللامعقول ، الرواية الجديدة ، وهذه البدع تأتي على شكل موجات عابرة سرعان ما تتلاشى ليحل محلها موج جديد ، وهكذا تمضي لعبة البدع دون جدوى .

وكان كلامه حول تلك البدع سلبياً جداً ، ولكننا أوضحنا له أن هذه البدع - على سلبيتها - يمكن أن تكون في جانب منها حيوية وإيجابية ، ويمكن أن تخدم بترامتها تجربة الإبداع الأدبي ، وتساءلنا هل تتكشف الواقعية الاشتراكية عن تطورات جديدة أم أنها شديدة التمسك بالأصول ؟ ، وأوضحنا له من موقع التحبيذ للواقعية الاشتراكية أن التجديد والتطور هما ضمانة الحياة لأي مذهب ،

ولم يجد في جوابه ما يشير إلى رفضه لمثل هذه الأفكار .

وكانت تلك جلسة صراحة أدبية نقدية ممتعة وما أحوجنا لمثل هذا الحوار بعيد عن الأضواء والتظاهرية .

وقد قام الكاتب العربي السوري ميخائيل عيد بعملية الترجمة ، ولم تكن تلك المهمة غير شاقة .

وكان الأستاذ كارانفيلوف قد وصل إلى دمشق يوم ١٩٨٣/٥/٢٩ بدعوة من المركز الثقافي البلغاري ، واستمرت زيارته حتى يوم ١٩٨٣/٦/٥ .

صَدْرِ حَدِيثَةٍ عَنْ اِخْتَادِ الْكِتَابِ الْعَرَبِ



أَحْمَدُ الْمَصْلُح

مَجَالِسُ فَاطِمَةٍ

شِعْرٌ



صَدْرِ حَدِيثًا عَنْ اِحْتَادِ الْكِتَابِ الْعَرَبِ

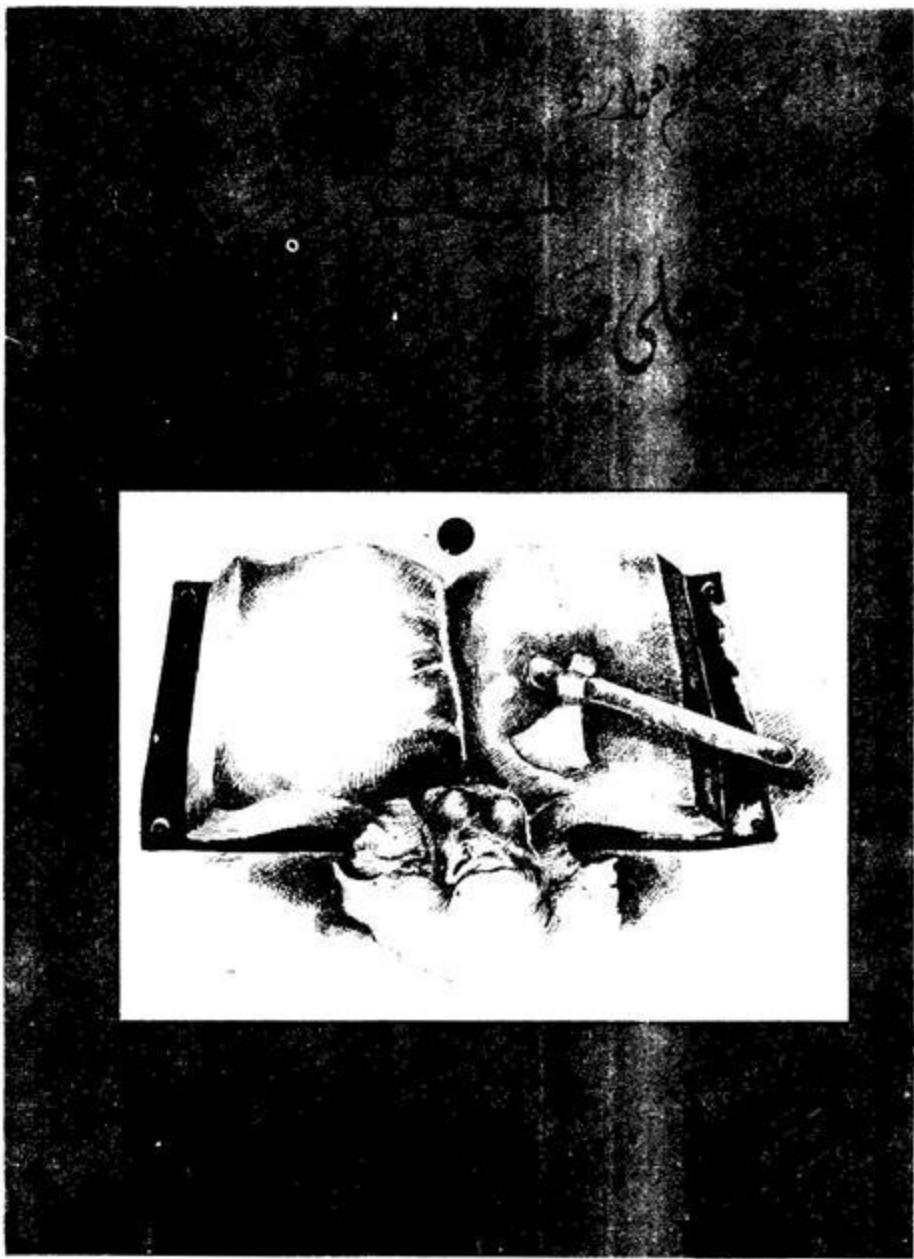


حَصَامُ تَرْسَهَانِي



لِوَرِيَاتِ الْعَرَدَةِ الْمَصْرَةِ
شِعْرٌ

صَدَرْ حَدِيثًا عَنْ اخْتَادِ الْكِتَابِ الْعَرَبِ



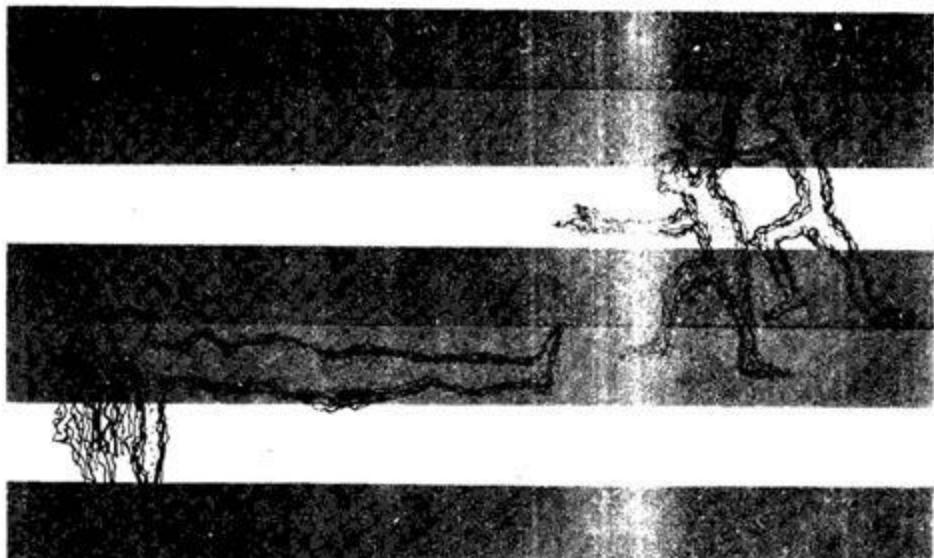
صَدْرِ حَدِيثًا عَنْ اِخْتَادِ الْكِتَابِ الْعَرَبِ



صَدْرِ حَدِيثًا عَنْ اخْتَادِ الْكِتَابِ الْعَرَبِ



وليس إهلاً صحي



خَانُ الْوَرَد

قصص

CONTENTS

Editorial Dr. Hussam Al - Khateeb	4
STUDIES AND ARTICLES	
Creation and Psychology by Simonov, tr. by Yousuf Hallaq	7
The Sociological and General Humane aspects of Chekhov's Creative Works, by Gyorgy Birdnikov, tr. by Shawkat Yousuf	44
POEMS	
With the Italian Poet Elena Bono dr. Isa Al-Na'ouri	85
Poems about the feelings of Women by Susan Ulysse Schuts tr. by Halah Nabulsi	106
Prometheus by Goethe, tr. by Dr. Adel Qarashouli	122
Poems by Yuji Atila tr. by Nafi' Mu'allat	127
SHORT STORIES	
Rumpole of the Bailey by John Mortimer, tr. by Mahmoud Fallaha	157
La Derniere Lettre George Cognot, tr. by Dr. Abdul - Razzaq Ja'far	177
The Green Lamp Alexander Green, tr. by Ibrahim Kasouha	193
In the Prairies of Colsheen Malchinihi, tr. by Lain Dairani	205
The Conger Eel Liam O'Flaherty' tr. by Ahmad Ziad Muhabbik	229
PLAYS	
« The Dreaming of the Bones » and « The Pergatory » .. by Yeats, tr. by Khayriyya AL - Salih	235
PANORAMA	
◆ (a report by the Editor)	
Annaba's Symposium On Comparative Literature in the Arab World	275
Karanvilov on some critical Questions	283

AL-ADÁB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

No. 35-36, Vol 10 (Spring-Summer, 1983)

Responsible Director :

ALI OKLA ORSAN

Editor - in - Chief :

Dr. Hussam Al - Khateeb

Editorial Board :

Dr. Hani Al - Rahib

Dr. Nadia Khoust

Mr. Elias Bdeiwi

Arab Writers Union — Damascus, SYRIA

AL-ĀDĀB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly) - Arab Writers Union - Damascus - SYRIA



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق - ١٩٨٣

السعر ١٠ ليرات سورية
وفي البلاد العربية ١٥ ل.س او ما يعادلها